GUILLERMO SILES

EL MICRORRELATO HISPANOAMERICANO

LA FORMACIÓN DE UN GÉNERO EN EL SIGLO XX

CORREGIDOR

NUEVA CRÍTICA HISPANOAMERICANA

Colección dirigida por
Alberto Julián Pérez
María Fernanda Pampín

GUILLERMO SILES

EL MICRORRELATO HISPANOAMERICANO

La formación de un género en el siglo XX

CORREGIDOR

Siles, Guillermo
El microrrelato hispanoamericano : La formación de un género en el siglo XX. - 1a ed. - Buenos Aires : Corregidor, 2007.
320 p. ; 20x14 cm. - (Nueva crítica hispanoamericana; 25 dirigida por Alberto Julián Pérez)

ISBN 978-950-05-1738-6

1. Crítica Literaria. I. Título
CDD 801.95

Diseño de tapa:
Departamento de Arte sobre diseño de colección de
Moyano/Villanueva/Zárate Comunicación Visual

Todos los derechos reservados

© Ediciones Corregidor, 2007
Rodríguez Peña 452 (C1020ADJ) Bs. As.
Web site: www.corregidor.com
e-mail: corregidor@corregidor.com
Hecho el depósito que marca la ley 11.723
ISBN 978-950-05-1738-6
Impreso en Buenos Aires - Argentina

Este libro no puede ser reproducido total ni parcialmente en ninguna forma ni por ningún medio o procedimiento, sea reprográfico, fotocopia, microfilmación, mimeógrafo o cualquier otro sistema mecánico, fotoquímico, electrónico, informático, magnético, electroóptico, etc. Cualquier reproducción sin el permiso previo por escrito de la editorial viola derechos reservados, es ilegal y constituye un delito.

Para

Ana Luis, Magalí, Patricio, Joaquín, María Pía, Ignacio y Luisina.

Para

Arturo Corrales Muñoz

Introducción

La escritura relacionada con lo breve, lo fragmentario y lo intersticial posee un amplio desarrollo en las más diversas literaturas contemporáneas. Desde la obra seminal de André Jolles, *Einfache Formen* (1930), conocida en su versión francesa como *Formes simples*, la atención de teóricos y críticos ha vuelto periódicamente sobre estas problemáticas. Sin embargo –como señala Philippe Lacoue-Labarthe en *L'absolu littéraire* (1978), otra obra capital en este sentido– sus orígenes se remontan al romanticismo alemán. Por otra parte, las investigaciones de Gérard Genette –especialmente en *Palimpsestes* (1962)– y las de otros teóricos, elaboradas con frecuencia alrededor de la obra de Jorge Luis Borges, señalan otro rasgo fundamental de la escritura contemporánea, a saber: la constante recurrencia a la intertextualidad, es decir, el texto que se escribe mirando otros textos, usándolos como subtextos, glosándolos de maneras distintas pero en todo caso implicándolos en la labor de la creación propia.

En el marco de las formas breves, el tipo de textualidad denominado microrrelato, designa un complejo fenómeno que adquiere relevancia en el ámbito de la literatura latinoamericana. En este contexto, a partir de las décadas de 1950 y 1960 se crearon condiciones específicas para que las poéticas relacionadas con la brevedad comenzaran a expandirse. Las problemáticas generadas a partir de este fenómeno, de gran interés teórico, han tenido un singular desarrollo en los estudios literarios de las últimas décadas, tanto dentro como fuera de Latinoamérica. Durante mucho tiempo la crítica, centrada con frecuencia en el autor, no los había ignorado del todo, pero a menudo los

había tratado sólo en forma ocasional o tangencial. Por eso resulta importante encontrar los campos de confluencia de diversos intereses críticos, el conocimiento de autores y obras de valor, el contraste de la teoría y el desarrollo de nuevas líneas de trabajo.

En la década de 1980 se observa un renovado enfoque en los estudios sobre el microrrelato iniciados por Dolores M. Koch, y más recientemente en las investigaciones de David Lagmanovich, Juan Armando Epple, Lauro Zavala, Violeta Rojo, Andrea Bell, Francisca Noguerol Jiménez, Laura Pollastri, Wilfrido H. Corral, entre otros. Aunque las orientaciones de estos estudios son diversas, algunos revelan cierta tendencia a identificar los textos breves (microrrelatos) con el género cuento. Es decir, que ven en estas composiciones signos de renovación de los límites del cuento contemporáneo. Una actitud menos frecuente es la que sostiene que el microrrelato es un género nuevo e independiente, y no una subespecie del cuento.

David Lagmanovich (1997) considera que la primera tendencia se identifica como una estética narrativista y la segunda como una estética transgenérica. Es indudable que en los trabajos del primer enfoque la selección del corpus es más restringida, dado que buscan ejemplos más homogéneos, y reservan los nombres microrrelato, cuento brevísimo, cuentos en miniatura, minificción y otros para designar textos de estructura narrativa. En la segunda tendencia, el corpus examinado es heterogéneo y adhiere a una concepción relativista y flexible de los géneros literarios. Wilfrido H. Corral (1996) sostiene una posición muy distinta de las anteriores propuestas, según su perspectiva: el querer darle sentido al género se debe a la tiranía crítica de clasificar, ordenar y catalogar aquello que no se puede esclarecer a ciencia cierta, y prefiere llamar *fragmentos* a estas formas rebeldes a todo intento de clasificación.

Los escritos de los mexicanos Julio Torri, Juan José Arreola, Augusto Monterroso y René Avilés Fabila y de los argentinos Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Enrique Anderson Imbert, Marco Denevi, Ana María Shua, Luisa Valenzuela, Alba Omil, entre otros, admiten la posibilidad de examinar estos problemas de la narrativa contemporánea. En particular, y en estricta vinculación con lo ya señalado, es de interés destacar en ellos la reelaboración de las formas narrativas y de

otros géneros menores (sobre todo con relación al microrrelato) y el carácter de palimpsesto que asumen sus textos con la presencia constante y activa de la intertextualidad.

Estudiaremos en este trabajo una parte de los autores mencionados, teniendo en cuenta los períodos de renovación del sistema literario latinoamericano, a fin de reconstruir algunas de las condiciones de producción y recepción crítica del microrrelato. Consideraremos también la descripción del complejo proceso de formación del género, señalando los momentos de emergencia y consolidación del mismo. Para tal propósito resulta fundamental la observación y el relevamiento de un extenso corpus existente –historiable en por lo menos cuatro períodos que desarrollaremos más adelante– que abarca desde fines del siglo XIX hasta el presente.

Esta investigación se propone ahondar y sistematizar aspectos tratados parcialmente por la crítica que nos precede, tratando de superar ciertos niveles de generalización o la evidente dispersión de las propuestas que enfocan el proceso de configuración genérica del microrrelato. Nuestro objetivo es poner énfasis en los casos más representativos de cada uno de los momentos de la historia literaria, el modernismo, la vanguardia, para finalmente concentrarnos en el examen de un número reducido de textos de autores argentinos y mexicanos que, salvo excepciones, surgen a partir de los años sesenta. Este proyecto que, *a priori*, puede parecer demasiado general y abarcador desde el punto de vista histórico y teórico, sin embargo no pretende agotar las posibilidades de lectura de las problemáticas del género ni centrarse en el análisis exhaustivo de todos los casos en cada una de las etapas mencionadas. Busca señalar, en primer término, los antecedentes de esta singular práctica escrituraria; en segundo término, describir el momento de emergencia, entendido aquí como la instancia en que los escritores comienzan a reflexionar y a rebasar las normas y las convenciones del género en el que escriben, con el propósito de fundar nuevos pactos de lectura. Estas operaciones dan origen a una forma diferente de expresión vinculada con lo breve y lo fragmentario, hasta llegar al momento de su consolidación o legitimación (por parte tanto de los productores de textos como del discurso crítico), desplegado a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Una vez planteado este recorrido, desde una perspectiva diacrónica, exploramos microrrelatos producidos a partir de 1960. En este período se inicia el complejo proceso de legitimación o consolidación del género –de manera progresiva y con diferentes matices, según los autores estudiados– que culmina con su tardía canonización en la década de 1990. Por medio del análisis de casos, representativos de las etapas mencionadas, nos proponemos describir e interpretar las variantes discursivas, las singularidades y las estrategias de hibridación en el proceso de formación del género. Al respecto, en los diferentes capítulos, se hará referencia a los aportes críticos que contribuyeron a ampliar las posibilidades de lectura de los textos de cada uno de los escritores seleccionados para explorar la evolución del género.

Nuestra hipótesis sigue una línea de estudios que amplía y profundiza la posición que sostiene el carácter transgenérico del microrrelato, es decir, su condición de género híbrido y autónomo con respecto al cuento. Para tal propósito, en el primer capítulo se revisan las contribuciones teóricas y críticas más relevantes sobre el tema, con la intención de deslindar las diferentes problemáticas que dichas consideraciones entrañan. La lectura de diversos posicionamientos críticos nos lleva a considerar la variedad de realizaciones del género, así como sus antecedentes históricos, puntualizando sus orígenes y los avatares de su formación en el transcurso del siglo XX. En este sentido, intentamos ahondar una línea de reflexiones esbozada en los trabajos de David Lagmanovich (1996), quien ha señalado por primera vez la necesidad de remontarse al modernismo y la vanguardia para trazar la genealogía del microrrelato.

La configuración del género constituye un largo proceso en el que intervienen múltiples factores, entre ellos el surgimiento de la denominada «conciencia genérica», aspecto que, según Michal Glowinski (1993), constituye un coeficiente importante del funcionamiento histórico de los géneros e involucra tanto la producción como la recepción. En ambas esferas de la comunicación literaria la conciencia genérica tiene diferentes manifestaciones; su expresión mínima consiste en la capacidad espontánea de poder distinguir un género de otro, tomando como parámetro la existencia de una tradición y las convenciones aceptadas por un grupo social. En oposición a este nivel, el

máximo grado de conciencia genérica aparece en las formulaciones metadiscusivas de algunos escritores o en el ámbito teórico-crítico.

Esta propuesta se apoya en los estudios sobre géneros literarios y en las diferentes estrategias de hibridación de la cultura latinoamericana, cuyos principales aportes proceden del campo de la sociología y de los estudios culturales. Consideramos –en parte, y en cuanto a los géneros discursivos y postulaciones afines– las teorizaciones de Mijail Bajtin y de Tzvetan Todorov, como también las propuestas de Néstor García Canclini. La investigación, en su primera fase, enfoca diferentes problemáticas teóricas derivadas de las principales caracterizaciones del género, entre ellas, el problema nominal. Se intenta, en este caso, elucidar los distintos términos empleados por la crítica para designar un mismo fenómeno, ya que éstos manifiestan las opciones teóricas asumidas por el investigador.

Nuestro enfoque busca establecer relaciones no sólo con la cuentística contemporánea, sino también con la poesía moderna, en la medida en que reconocemos la necesidad de historiar el origen y la formación del microrrelato a fin de postular su estatuto genérico. Este proceso tiene sus raíces en la obra de precursores modernistas, posmodernistas y vanguardistas como Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Julio Torri, Julio Garmendia, Vicente Huidobro, Macedonio Fernández, Ramón López Velarde, José Juan Tablada, Oliverio Girondo, entre otros. El punto de partida sigue el eje diacrónico, propuesto por Emir Rodríguez Monegal (1972), quien señala tres momentos de ruptura violenta y apasionada en las letras latinoamericanas, vinculados con la historia y la cultura: 1) 1920, cuando se produce la explosión de los movimientos de vanguardia en el período de entre guerras; 2) 1940, cuando se produce la crisis cultural motivada por la guerra civil española y la segunda gran guerra; 3) 1960, en coincidencia con la revolución cubana. A este esquema agregamos, en función de nuestros intereses, una cuarta fase que comprende las dos últimas décadas del siglo XX y sus proyecciones en la actualidad.

Los primeros apartados del segundo capítulo se concentran en la poesía de dos autores posmodernistas mexicanos que anuncian la vanguardia –López Velarde y Tablada– y en la obra de Torri, quien funda la genealogía del microrrelato en Latinoamérica con la publicación de

Ensayos y poemas en 1917, de acuerdo con lo establecido por Edmundo Valadés (1990). El texto, situado entre el modernismo y la vanguardia, marca el momento de emergencia del género pues reflexiona sobre tipos de escritura breve y sobre la escritura como actividad. En segundo lugar, se hace hincapié en los movimientos de vanguardia que promueven la renovación de todas las expresiones artísticas del siglo XX, hasta desembocar en el período situado entre 1940-1960. Durante estos años hace su aparición la cuentística de Jorge Luis Borges, Juan José Arreola, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti, Virgilio Piñera, Carlos Fuentes y otros, produciendo un verdadero movimiento innovador que afecta a otros géneros discursivos. Los momentos históricos señalados pueden llegar a considerarse los jalones más significativos de la emergencia y consolidación del microrrelato. El género, de acuerdo con nuestra posición de lectura, se construye por la contaminación y el entrecruzamiento de géneros discursivos procedentes de épocas y tradiciones diversas, en particular de la poesía moderna y el cuento contemporáneos.

A partir de este recorrido, la investigación privilegia la lectura de producciones consideradas «canónicas» del período que se extiende desde las décadas de 1960 hasta fines del siglo XX. No por azar hemos seleccionado cuatro de los cultores más significativos del género, debido a que nuestra intención es exponer las interrelaciones entre las poéticas de Jorge Luis Borges, Augusto Monterroso, Luisa Valenzuela y Ana María Shua, tratando de explicitar cómo funcionan los mecanismos de hibridación genérica y discursiva, ya señalados por la crítica, pero privilegiando en cada caso la dimensión metaficcional que exhiben los textos. La perspectiva mencionada nos permite mostrar, desde otro punto de vista, la función que desempeñan las formulaciones metadiscursivas en el proceso de configuración genérica que intentamos describir.

Nos proponemos estudiar por medio del análisis textual y con el aporte de marcos teóricos específicos, la problemática de los géneros, las discontinuidades y desplazamientos en relación con la fábula, el ensayo, el cuento y sus transposiciones en el microrrelato, entre otros tópicos. Siguiendo a Gérard Genette y otros teóricos contemporáneos, exploramos en el tercer capítulo algunos aspectos de la escritura de

Borges y Monterroso –dos escritores paradigmáticos del período de legitimación del género–, sin perder de vista sus respectivas postulaciones sobre la brevedad ni la relación con sus continuadores en la serie literaria. Tratamos de discernir en los textos mecanismos de hibridación discursiva, mediante la alternancia de los usos de la voz, la intertextualidad (reescritura, parodia, pastiche, simulacro) y otras operaciones de lectura-escritura que, según Adolfo Castañón (2000), contemplan procesos de *concentración* y *miniaturización*. Luego de observar estas características de la escritura posmoderna, practicada de modo singular dentro del heterogéneo corpus del género que consideramos, intentamos enfocar las variantes discursivas, la necesidad de intensificación de los recursos expresivos, la apelación al recurso de la ironía y el énfasis puesto en los aspectos lúdicos –los juegos eruditos de Monterroso–.

Por otra parte, se hace hincapié en los pactos de lectura o bien en las trampas al lector, propulsados en textos y metatextos para legitimar la posición del microrrelato dentro del sistema literario. De igual modo, se señala la configuración de una constelación de series temáticas o textuales a lo largo de la evolución del género, que instauran relaciones dialógicas e intertextuales y que constituyen un recurso extendido dentro de la órbita genérica. Un ejemplo paradigmático en este sentido lo encontramos en la denominada *constelación del dinosaurio*, cuya configuración tiene su punto de partida en «El dinosaurio» de Monterroso.

El estudio de este corpus conduce a desarrollar una posición teórica sobre formas aparentemente marginales de la narrativa contemporánea, con apoyo en las teorías de Mijail Bajtin, Julia Kristeva, Gérard Genette, y Walter Mignolo, pero con específica referencia, en esta etapa, al corpus examinado. Se procura no sólo aplicar las categorías teóricas antes señaladas, sino también revisar dichos paradigmas.

El itinerario escogido se completa en los capítulos cuarto y quinto con el estudio de microrrelatos de dos escritoras argentinas, Luisa Valenzuela y Ana María Shua. En ambos casos encontramos alusiones, guiños y réplicas a sus predecesores, desde posicionamientos que evidencian distintos matices de la literatura escrita por mujeres en el país, sin perder de vista la relación con el contexto en el que cada obra

se inserta –los años de la dictadura (1976-1983) y lo que puede denominarse la cultura de la globalización en la década de 1990–. La originalidad de estas autoras nos conduce a leer en sus textos la intersección operada entre las representaciones genérico-sexuales y la de los géneros literarios. El carácter *refractario* que los singulariza se refleja en el hecho de que la escritura pone a funcionar mecanismos deconstructivos, simulacros, transformaciones e hibridaciones, especialmente afines con las convenciones inestables y móviles del microrrelato.

La contribución que se pretende realizar no se reduce al análisis de las estrategias textuales, ni al establecimiento de una taxonomía. Sin negar la importancia de estas operaciones, se busca, a partir del análisis, revisar formulaciones teóricas que posibiliten una mejor reflexión y comprensión de este complejo fenómeno literario que tiene un amplio desarrollo en Latinoamérica y en casi todas las literaturas de nuestro tiempo.

CAPÍTULO I

El microrrelato hispanoamericano y la crítica[1]

En los últimos años un número considerable de trabajos críticos, dentro y fuera del ámbito hispanoamericano, centraron su interés en una forma de escritura denominada microrrelato. Si aceptamos la idea de que con esta designación se hace referencia a un género nuevo, resultaría pertinente describir el modo en que éste ha llegado a constituirse y la posición que ocupa dentro del sistema literario en la actualidad. Las siguientes reflexiones han surgido de la observación de un corpus conformado por autores argentinos y mexi-

---

[1] El estado de la cuestión se elaboró en dos etapas temporalmente distantes; en la segunda, el hallazgo de nuevos y valiosos materiales nos llevó a considerar enfoques complementarios de los inicialmente escogidos. Teniendo en cuenta ciertas modificaciones en la perspectiva de algunos investigadores sumamos las aportaciones más relevantes vinculadas con nuestra hipótesis. A fin de no alterar el recorrido cronológico y evitar los desarrollos demasiado exhaustivos recurrimos, en ciertos casos, a las notas al pie para hacer agregados o para remitir a la bibliografía más actualizada. Un aporte indispensable, al que tuvimos acceso en la etapa final de esta investigación, es el de Juan A. Epple «La minificción y la crítica» *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Francisca Noguerol Jiménez ed. Universidad de Salamanca: Aquilafuente, 2004. 15-24. Desarrollos parciales de este capítulo se encuentran en «El microrrelato y la crítica: los textos de Ana María Shua», *Revista Reflejos 7* (Universidad Hebrea de Jerusalem, 1998): 17-21 y «El microrrelato: lecturas críticas». Actas electrónicas VIII Congreso de la Sociedad Argentina de Lingüística (Ministerio de Cultura y Educación y Universidad Nacional de Mar del Plata, 2002): Edición Electrónica (ISBN 987-544-047-5).

canos del siglo XX, y del examen de los estudios críticos más relevantes que dan cuenta del mencionado fenómeno. El propósito de esta investigación es revisar, en primer término, las actuales aportaciones dedicadas al estudio sistemático del microrrelato con miras a postular la hipótesis central que guía nuestra exposición, a saber: la idea de que estamos en presencia de un género nuevo, cuyo proceso de formación se produjo a lo largo del siglo XX. El mencionado recorrido admite ser historiado y descrito –como intentaremos demostrarlo– en cuatro fases bien diferenciadas, de acuerdo con la cronología indicada en la introducción, determinando un arco temporal que comienza con la vanguardia histórica y se extiende hasta la cultura de la globalización.

El crítico mexicano Lauro Zavala (1996) plantea una serie de interrogantes que nos servirán como punto de partida de estas reflexiones, concernientes a la variada nomenclatura empleada para designar a nuestro objeto de estudio. Zavala atiende al problema de la extensión en tanto permite el reconocimiento de diferencias genéricas. Distingue tres clases de relatos: «cuentos cortos», «cuentos muy cortos» y los denominados «cuentos ultracortos». En su opinión, estos últimos serían el resultado de la falta de espacio y de tiempo en la vida cotidiana contemporánea y se relacionarían con la difusión de nuevas formas de escritura, propiciadas por el empleo de la computadora. Es interesante considerar su aporte relativo a los problemas simultáneos que surgen cuando se intenta definir lo que él llama, en primera instancia, «cuento breve», para arribar después a la denominación de «cuento ultracorto», que implicaría la formación de un nuevo canon literario. Zavala delimita seis cuestiones básicas que establecen el punto de partida para investigar el tema: 1. Un problema genérico (¿son cuentos?). 2. Un problema estético (¿son literatura?). 3. Un problema de extensión (¿qué tan breve puede ser un cuento breve?). 4. Un problema nominal (¿cómo los llamamos?). 5. Un problema tipológico (¿cuántos tipos de cuentos muy breves existen?). 6. Un problema de naturaleza textual (¿por qué son tan breves?).[2]

---

[2] En artículos más recientes el crítico realiza otras propuestas en las que elige el término *minificción* para designar al género. Además, apunta a delimitar los espacios problemáticos del mismo y observa las estrategias que pone a fun-

La hipótesis que postulamos, referida a la irrupción del microrrelato como género característico del siglo XX, intenta responder al primer interrogante y, por extensión, también al segundo, como veremos en el transcurso de estas páginas. En los apartados que siguen, nos interesa, de manera especial, concentrarnos en el problema nominal y en el de la extensión, a fin de visualizar los presupuestos teóricos que de ellos se derivan.

1. El problema nominal

La necesidad de nombrar, de etiquetar, de clasificar es inherente al ser humano, que se vale de este recurso para comprender el mundo que lo rodea, para percibir similitudes y diferencias. A partir de la observación surge el imperativo de ordenar, jerarquizar cierto tipo de objetos, acciones, eventos, situaciones, sobre la base de criterios de procedencia muy diversa. Esta aptitud del hombre para comunicarse a través del lenguaje y para crear lenguajes artificiales –en función de transmitir saberes– ha conducido paulatinamente, merced a los grandes avances científicos y tecnológicos y al surgimiento de la informática, a una mayor especialización y complejización de las diferentes áreas del conocimiento.

En las disciplinas humanísticas el uso de términos técnicos trae aparejados ciertos inconvenientes; por lo tanto, se vuelve indispensable precisar y acotar sus múltiples sentidos. En general estos vocablos suelen ser más plurívocos aún que las palabras comunes. «Cada especialidad, cada escuela, cada método –observa Anderson Imbert– combate con su propia jerga»(1998: 9). Por esta razón, vale la pena detenerse y reflexionar acerca de ciertos términos empleados por la crítica consagrada al estudio del microrrelato; deslindar las conceptualizaciones teóricas que encierran y evitar así los obstáculos que impi-

---

cionar para alterar o subvertir las convenciones escriturarias de la modernidad. Las áreas problemáticas se circunscriben a seis cuestiones: la brevedad, la diversidad, la complicidad, la fractalidad, la fugacidad, y la virtualidad (1999: 3-4).

den la comprensión y dificultan el diálogo en el ámbito de la comunidad disciplinaria.

En primer lugar, es necesario atender a las dificultades que emanan de la terminología empleada al describir y clasificar un mismo fenómeno. Las designaciones constituyen índices de la conciencia existente en torno al género; además, muestran la falta de consenso para determinar si el microrrelato es un género nuevo, o si se trataría de *una literatura de segundo grado* (Genette), centrada en la reescritura de textos clásicos, o bien de un proceso de revitalización de estilos de escritura en el marco de las formas breves.[3] En segundo lugar, es ineludible analizar las clasificaciones tipológicas que ven en estas composiciones signos de la renovación del cuento contemporáneo, a fin de confrontarlas con nuestras proposiciones sobre la autonomía del género.

El volumen de la *Revista Interamericana de Bibliografía* (*RIB* 1996), dirigido por Juan Armando Epple, se ocupa en parte de las cuestiones señaladas. Los estudios allí reunidos muestran las oscilaciones teórico-críticas cuando se trata de decidir el estatuto genérico de los textos breves. En cuanto a la elucidación conceptual de la nomenclatura, se reunirá en dos grupos diferentes vocablos que evidencian las dificultades teóricas más importantes al abordar el tema. El criterio de selección atiende a un señalamiento de tipo general, referido a la extensión y a dos cuestiones teóricas fundamentales en los estudios literarios: el estatuto genérico y la condición ficcional de los textos. El primer grupo que analizaremos enfoca el problema de la extensión y la condición genérica; el segundo se ocupa también de la extensión y de la ficcionalidad.

En la conformación de ambos conjuntos se siguió como parámetro la reiteración y la persistencia en el uso de los términos. Para Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo (*RIB* 1996) un factor que impide

---

[3] Si bien el problema del estilo está vinculado al de los géneros literarios, no se desarrollará en estos apartados, pero es cierto que un determinado estilo de escritura, si se reitera y tiene continuadores, puede llegar a transformarse en género. Los estilos considerados nuevos u originales habitualmente operan como formas modélicas que suelen imitarse en diferentes momentos de la historia literaria.

discernir las propiedades específicas de esta escritura es la circulación de diversas denominaciones, situadas en campos conceptuales también diversos, pero que se utilizan como términos intercambiables. Al respecto, señalan:

> Los términos «minificción» y «ficción brevísima» colocan el énfasis en la brevedad y en el estatuto ficcional de las entidades que designan sin hacer alusión a una clase de superestructura discursiva determinada. [...] «Minicuento», «microcuento», «microrrelato», «cuento brevísimo» [...] «cuentos en miniatura», comparten semas que justifican su empleo como designaciones equivalentes para aludir a un tipo de texto breve y sujeto a un esquema narrativo. Queda claro que el término «minificción» recubre un área más vasta en tanto trasciende las restricciones genéricas. Al usar como equivalentes «minificción» y «minicuento», por ejemplo, se soslaya el hecho de que sólo un subgrupo [...] del corpus de la ficción brevísima está integrado por «minicuentos», es decir, por textos minúsculos que comparten una superestructura narrativa (1996: 84).

En esta propuesta se identifica como «minificción» (o «ficción brevísima») a la categoría transgenérica que abarca múltiples variantes y se reserva «minicuento» y sus derivaciones (o sinónimos) para los microtextos en los que puede verificarse la presencia de un esquema narrativo subyacente.

El problema nominal no es un hecho menor, puesto que de él proceden los restantes apuntados por Zavala. Si a estos textos literarios se los denomina, en el primer grupo delimitado: «minicuento», «microcuento», «cuento ultracorto» o «short-short stories», por ejemplo, concurren al menos dos rasgos invariables: el genérico y el de la extensión. En cuanto al primero, la lectura de Zavala –por citar un caso– continúa la línea de quienes ven al microrrelato como subcategoría genérica, concretamente, como un tipo especial y menos extenso que el cuento convencional. Al denominarlo «cuento ultracorto» ya se lo está considerando parte de la familia literaria, por cuanto el cuento es un género que pertenece a este ámbito y más precisamente al de los géneros narrativos. ¿Cabe entonces preguntarse si son literatura?

Estaríamos ante una pregunta que vendría a responderse por sí misma; si consideramos que los textos fueron leídos como literatura, concitaron el interés teórico-crítico y fueron cultivados por algunos de los escritores más representativos del siglo XX, es innegable su función estética en el contexto histórico y cultural en el que se presentan.

1.1. La literariedad: una norma de carácter institucional

Los trabajos de *RIB* al adherir, en principio, a una perspectiva que vincula microrrelato y cuento, son reticentes respecto de pronunciarse a favor de la autonomía del género. Al mismo tiempo, los investigadores buscan en los textos rasgos inmanentes que se constituyan en denominador común dentro del corpus que en cada caso revisan. Si se consideran los trabajos en conjunto, la sumatoria nos muestra una cantidad enorme y heterogénea de ejemplos. La variedad queda también expuesta en los relatos recopilados por Epple en la antología que conforma la última sección del volumen. Las composiciones estudiadas pertenecen a momentos históricos, escritores, poéticas y países diversos. En gran medida los estudios revelan la flexibilidad y labilidad del objeto que observan y describen desde perspectivas teóricas y metodológicas, en ocasiones, divergentes. Desde otro punto de vista, se advierte el afán de retomar ciertas tradiciones del pasado y valorarlas a la luz de perspectivas teóricas actuales, gesto que procura legitimar y canonizar los textos reconstruyendo su genealogía. En apartados posteriores puntualizaremos estos aspectos.

Las tentativas señaladas suponen dos tendencias opuestas: la primera, al parecer, dejaría de lado la idea de que son las convenciones las que hacen posible el funcionamiento de la institución literaria; la segunda, en cambio, tiene en cuenta el fenómeno de la recepción. Desde el punto de vista pragmático, la decisión sobre si un texto es o no literario no se limita necesariamente a la función poética o a un uso especial del lenguaje, sino que entran en juego factores históricos y contextuales. La decisión acerca de la literariedad no dependería en principio de la voluntad del productor ni de las propiedades inmanentes de los textos, sino que se vincularía con la recepción. Entendida

así, la literatura es un complejo institucional, convencional, sociohistórico que regula y decide la literariedad de los textos.[4]

Durante mucho tiempo corrientes teóricas como el formalismo y el estructuralismo centraron su interés en definir la literariedad, sin lograr desprenderse de una concepción tradicional, que piensa la literatura como un legado o patrimonio cultural (es decir, un canon de autores y de obras) con valores estéticos propios y desvinculado de la historia social. Las obras que no ingresan en ese canon no son consideradas relevantes, y a menudo se les niega su condición literaria o suelen ser vistas como productos de valor escaso o nulo, razón que explica la existencia de expresiones que las catalogan de *literatura trivial o de masas*; también el sentido del segundo interrogante planteado por Lauro Zavala sobre el problema estético.[5]

En el presente se reconoce que el canon no es algo dado a priori sino una construcción modélica de carácter prescriptivo y valorativo, históricamente mutable. Sería imposible en el marco de nuestro trabajo dar cuenta con rigor de los factores que intervienen en la formación del canon en una época determinada. No obstante, puede señalarse la confluencia de una multitud de elementos, entre ellos, agentes e instituciones sociales con poder suficiente para incidir en las modas y los gustos, que se ocupan de elaborar y sancionar las formas culturales dominantes. En general suele haber divergencias (en la consagración de obras o de autores) entre la crítica académica y la crítica periodística, cuya influencia es mayor en sectores más amplios de la sociedad, aunque fuertemente condicionada por el circuito comercial a veces

---

4 Sobre estos aspectos pueden consultarse Walter Mignolo, «Sobre las condiciones de la ficción literaria» (1984: 223-240) y los estudios reunidos en *Pragmática de la comunicación literaria*. José A. Mayoral comp. Madrid: Arco/Libros, 1987.

5 En cuanto a los desarrollos de las diferentes teorías literarias, existe abundante bibliografía, pero consideramos de especial interés la antología sobre el Formalismo ruso y el postformalismo bajtiniano traducida, prologada y anotada por Emil Volek. *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín*. Madrid: Fundamentos, 1992. Un panorama más amplio sobre las restantes teorías es el que ofrecen D. W. Fokkema y Elrud Ibsch. *Teorías de la literatura del siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1988.

establecido entre la industria cultural massmediática y las grandes empresas editoriales. En «Vivencia literaria», Ricardo Piglia observa:

> No son las opiniones abstractas de las autoridades o las instituciones, sino *la experiencia de los escritores* la que ilumina y valora las obras del pasado. La esencia de la noción de canon es el hecho de que la escritura del presente *transforma y modifica* la lectura del pasado y de la tradición. Es la experiencia literaria la que decide que algunos textos, algunos libros, sean rescatados del mar de las palabras escritas y puestos a funcionar como "literatura". Y también la que decide pór qué algunos libros que en algún momento fueron considerados gran literatura con el paso del tiempo se pierden y son olvidados (1998: 156).

Corrientes teóricas del pensamiento contemporáneo, como la crítica cultural de orientación marxista y la estética de la recepción, permiten repensar, a la luz de nuevos paradigmas, las ideas tradicionales acerca del canon literario vigente. Es el caso de autores como Walter Benjamin, Antonio Gramsci y en particular Raymond Williams[6], cuyas contribuciones se destacan por el hecho de señalar que una sociedad determinada tiende a crear formas y géneros literarios coherentes, en razón del principio de correspondencia dialéctica. Los teóricos mencionados sostienen que esta forma de correspondencia entre arte, pensamiento y sociedad no se vincula para ellos con una teoría del reflejo, bajo cuya óptica dichas relaciones quedarían restringidas a un simple efecto de los procesos sociales y económicos. Al cuestionar el presupuesto de que la producción de textos refleje la producción social, dejan abierta otra perspectiva, según la cual se entiende que el trabajo de la crítica no consiste en poner de relieve esa operación, pues en realidad se trata de discernir las relaciones que operan entre los modos de producción de una sociedad y los modos de producción de un texto.

No hay que olvidar tampoco la labor pionera emprendida alrededor de 1930 por Mijail Bajtin y su círculo, quienes establecen distan-

---

[6] Ver *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1997 y *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós, 1982.

cia con los postulados del formalismo ruso más ortodoxo para defender el denominado método sociológico, que comprende a la literatura como un *constructo* sometido a innumerables cambios históricos.

Hacia fines de la década de 1960, Hans Robert Jauss (1976), uno de los representantes más conspicuos de la Escuela de Constanza, puso énfasis en la historicidad del hecho literario y renovó su enfoque atendiendo a los aspectos productivo y representativo relacionados con la recepción. A partir de sus contribuciones el fenómeno de la recepción se convirtió en una cuestión capital en los estudios literarios contemporáneos. Esta teoría privilegia el carácter abierto de la literatura y considera insoslayable la acción del lector. En virtud de estas ideas se desprende que la tradición no puede ser comprendida como un patrimonio dotado de valores estéticos inmutables ni puede permanecer idéntica en el transcurso del tiempo. Es necesario que un público lector la reciba y la reinterprete; en consecuencia, la relectura continua de la tradición, por parte de públicos situados en diferentes horizontes de expectativas, genera las sucesivas transformaciones que experimenta la literatura.[7]

Volviendo a la cuestión de los nombres, hay que señalar que todas las expresiones mencionadas en el primer agrupamiento son insuficientes para designar la mayor parte del corpus seleccionado en las diferentes propuestas críticas; quedarían afuera aquellos textos breves que no están sujetos a un esquema narrativo y que, de hecho, algunos especialistas incluyen. Esta falta de coherencia o de consenso entre los críticos tal vez se deba a dos razones fundamentales: la primera se vincula con la adscripción del microrrelato al género cuento, argumento que favorece la selección más rigurosa de textos que respondan a los principios básicos de la narración, aunque sea en forma reducida o que contengan en germen dicha estructura. La segunda obedecería a que la selección de un corpus más extenso y por ende heterogéneo se des-

---

[7] Ver también *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus, 1986. Wolfgang Iser. *El acto de leer*. Madrid: Taurus, 1987 y una interesante introducción a los estudios de la estética de la recepción en *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros, 1987. Críticas ulteriores a esta teoría se encuentran en Terry Eagleton *Una introducción a la teoría literaria*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1988.

liga de los factores históricos y contextuales implicados en la formación y en la posterior lectura del género.

Si se considera, en un segundo agrupamiento, otras denominaciones tanto en inglés como en español («sudden fiction», «flash fiction» «micro-fiction», «minificción», «ficción brevísima») surge el problema del estatuto ficcional. El fenómeno de la ficción posee un amplio desarrollo en los estudios literarios. Ha sido en la *Poética* de Aristóteles un asunto capital y es, aún hoy, objeto de indagación de diversos enfoques filosóficos y teóricos, razón fundamental que impediría su tratamiento exhaustivo en el marco del presente trabajo.[8]

1.2. La convención de ficcionalidad

Desde esta perspectiva, conviene aclarar que no todos los géneros de la literatura son ficcionales o no serían enteramente ficcionales, entre ellos el ensayo, la autobiografía, la poesía lírica o la novela no ficcional (*non fiction novel*) –que trabaja con la ficción cuestionando sus límites–. Éstos se situarían en una frontera donde no es fácil delimitar el estatuto ficcional de los géneros. Asimismo, el concepto de ficción se hizo extensivo, en la actualidad, a otras esferas de la actividad cultural (el cine y los mass media) en los que han operado diversos mecanismos de singulares transposiciones genéricas. En tal sentido, el concepto de ficción excede lo estrictamente literario y resulta, por lo tanto, más un problema de tipo semiótico que literario; conviene, como se ha señalado, hablar entonces de «ficción literaria» cuando se circunscribe a un contexto más acotado.[9]

---

[8] Al respecto son fundamentales las tesis de Dolezel, Harsaw, Martínez Bonati y especialmente las de Walter Mignolo en varios artículos recopilados en sus libros de 1978 y 1986. También es indispensable consultar el capítulo «La ficción en la poética contemporánea» de José María Pozuelo Yvancos (1993), quien resume y explana, en su diagnóstico sobre la ficcionalidad, las más importantes contribuciones procedentes de la zona teórico-literaria.

[9] Mignolo estudia la ficcionalidad en el ámbito de los estudios literarios formulándola en términos de la teoría de los actos de habla y evalúa en qué aspectos resulta beneficioso este enfoque: «Es posible que el análisis de la fic-

Las formas breves incluidas por la crítica dentro del heterogéneo corpus de microrrelatos, no serían todas, en principio, textos ficcionales o problematizarían al menos su pertenencia al campo de la «ficción», sin dejar por ello de situarse en los dominios de la literatura. El carácter restrictivo del concepto de ficción para algunos géneros literarios no es unánime. José María Pozuelo Yvancos (1993) sostiene como tesis fundamental que lo ficcional comprende la totalidad de lo literario, porque el primer término es más amplio que el segundo, pero arriba a esta afirmación porque desde la introducción de su libro piensa que el abordaje del fenómeno de la ficción como totalidad sería una empresa imposible. Su exhaustividad implicaría un trabajo sobre el hombre y sus múltiples aspectos, en especial sobre el lenguaje, que opera como un mecanismo al que lo ficcional le es inherente.

Dicho enfoque, sin embargo, se refiere empíricamente a textos narrativos como *Don Quijote* de Miguel de Cervantes, *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, o la metaficción cortazariana, aunque también incluye la autobiografía como género frontera, situado entre los dominios de la literatura y la filosofía. Para Pozuelo Yvancos, las relaciones del género autobiográfico con la ficción son conflictivas, puesto que mientras algunos autores defienden su carácter no ficcional, otros sostienen que es uno de los espacios en el que se decide la necesaria e intrínseca ficcionalización de toda escritura

---

cionalidad amplíe el horizonte estrecho de una lingüística o de una filosofía analítica del lenguaje forjada sobre la base de actos serios de lenguaje y reducidos, por lo demás, a interacciones dialogadas, cara a cara. Es dudoso que tales formulaciones sean realmente significativas para resolver los problemas que la ficcionalidad plantea a los estudios de literatura, en el ámbito de la historia de la propia disciplina. Hemos ganado, sin embargo, dos cosas: 1) la distinción entre ficcionalidad y literariedad y 2) la introducción de los conceptos de *intención* y de *convención* para dar cuenta de la propiedad ficcional y literaria de un discurso. Intención y convención no son, por otra parte, correspondientes al cuerpo central de la teoría de los actos de habla. Ambos sobrepasan el ámbito restringido de ésta y son válidos para toda actividad comunicativa, tanto verbal como no verbal. Su alcance, en suma, es semiológico» (1984: 227). Roberto Ferro (1998) pone en discusión los límites impuestos desde las teorías para distinguir ficción de no-ficción y organiza los diversos abordajes teniendo en cuenta tres ejes (referencia, enunciación, narración).

narrativa. De estas afirmaciones se deduce que el autor arribe a conclusiones muy distintas de las ideas expuestas en la introducción de su trabajo. Si bien considera las perspectivas más actuales dispuestas a ampliar los horizontes de la ficción, su análisis se circunscribe a un conjunto de textos literarios. Más allá de estas observaciones su aporte es insoslayable si se intenta justificar, desde un punto de vista pragmático, un concepto fluctuante y no estático respecto de la literatura y de los géneros literarios.

Por su parte, Walter Mignolo (1986) señala que ciertos géneros, como el ensayo y la autobiografía, no requieren de la propiedad ficcional para constituirse como tales, mientras que la novela y la épica la presuponen. Sin duda sus formulaciones, según nuestro parecer, son las más convincentes cuando se intenta esclarecer el carácter convencional de la condición ficcional de un discurso. La hipótesis de Félix Martínez Bonati (1960) sobre la frase imaginaria y la situación comunicativa imaginaria que ésta genera, es aceptable, según Mignolo, para explicar el carácter ficcional de un discurso; pero no es condición necesaria ni suficiente para determinar las propiedades de un discurso literario, por lo que afirma lo siguiente:

> Para que lo fuera deberíamos disponer de una hipótesis fuerte y previa en la cual se propusiera que sólo es literatura aquel tipo de discurso que es también ficcional. Pero esta hipótesis no convendría a nuestra experiencia literaria ni al hecho de que reconozcamos el carácter ficcional en discursos no literarios como en prácticas significantes no verbales. De aquí la necesidad de elucidar las *convenciones* que hacen posible la ficción y las *normas institucionales* que hacen posible la literatura (1996: 65).

En cuanto a la relación de las *formas breves* con el fenómeno de la ficción, Juan A. Epple considera que la brevedad «es un rasgo precario y se corre el riesgo de validarlo implícitamente como una categoría distintiva de la minificción en tanto subespecie del cuento literario» (1996: 14). Según su opinión, el criterio fundamental para reconocerlos como relatos no es la brevedad sino su estatuto ficcional. A nuestro parecer, ambos criterios no resultan del todo convincentes por los argumentos expuestos hasta ahora y porque poseen casi idéntico

grado de relatividad para hacerlo extensivo al corpus que otros críticos intentan canonizar.

El criterio de la brevedad está igualmente sometido a factores históricos-contextuales y varía de acuerdo con las tradiciones literarias. A pesar de ello, es un rasgo invariable y, a priori, resultaría operativo en razón de ser su característica más sobresaliente, aunque resulte demasiado general y compartido por otras formas de la literatura y el arte.

El estatuto ficcional, en cambio, si bien rebasa los límites de lo literario, es de carácter restrictivo en tanto deja de lado las formas fronterizas emparentadas con el ensayo breve, el poema en prosa y la crónica, consideradas por Zavala en el artículo citado. Tampoco es extensivo a las formas simples (Jolles) o géneros primarios (Bajtin). Quedarían afuera tipos discursivos como los graffiti, los dichos agudos, los consejos, las sentencias, las máximas; formas literarias antiguas *recicladas* por autores del siglo XX para producir variantes en su funcionalidad a través de la reescritura, la parodia, la ironía, en el marco de esta nueva estética de lo breve. Resulta evidente qué los términos del segundo agrupamiento analizado enfatizan el estatuto ficcional de las composiciones y al mismo tiempo la extensión, rasgo que permanece invariable en todas las designaciones revisadas hasta ahora.

Las reflexiones apuntadas sobre las denominaciones y sus consecuencias teóricas nos conducen a la búsqueda de consenso en el empleo de nombres, orientada hacia una mejor descripción y comprensión del fenómeno. Una posición disímil es la de Wilfrido H. Corral (1996), para quien el querer darle sentido al género se debe a la tiranía crítica de clasificar, ordenar y catalogar aquello que no se puede esclarecer a ciencia cierta; por ello prefiere llamar *fragmentos* a estas formas rebeldes a todo intento de clasificación. Pero tal posición relativista implicaría un estudio sobre el concepto de escritura fragmentaria, cuya historia es mucho más antigua y compleja de lo que podemos conjeturar. Las sugerentes consideraciones de Corral se situarían más allá de los estudios sobre los géneros literarios. Su formulación traza un recorrido mucho más extenso del que nos proponemos en esta investigación, que se circunscribe al siglo XX.

1.3. Microrrelato: una designación posible

Las denominaciones seleccionadas –de modo arbitrario si se quiere– en los apartados anteriores y organizadas en dos grupos de acuerdo con la dimensión teórica que encierran, reflejan parcialmente la multiplicidad de nombres utilizados por escritores y críticos para designar un fenómeno de condición inestable, relativamente nuevo. La propuesta más viable, según creemos, consistiría en optar por el término *microrrelato*, debido a su aparente neutralidad y generalidad para abarcar esta enorme variedad de formas discursivas. Al utilizar este término que incluye el vocablo *relato*, de acuerdo con los postulados de Mignolo, estaríamos cubriendo un campo mucho más extenso del que admitiría cualquier otra designación. Otro argumento a favor de esta elección se apoya en su temprana circulación en el discurso crítico. Fue propuesto en los primeros trabajos de Dolores M. Koch (1981 y 1985). Francisca Noguerol Jiménez (1992) y David Lagmanovich (1994 y 1996) lo retoman, en el último caso aunando el prefijo griego con el término ya existente, restringiendo su extensión. *Microrrelato* es la forma que hemos adoptado para utilizarla en este contexto.

Microrrelato, entonces, recubriría una franja mucho más extensa de textos y, en función de nuestra perspectiva, resultaría ser el más pertinente, ya que comprende dos conceptos básicos: el de la *brevedad* y el de *relato*; éste último tiene mayor extensión, en el plano del «conocimiento experto o dominio teórico»[10], con respecto al concepto de narración. En consecuencia, esta designación no encasillaría los textos del corpus formulado en el nivel metadiscursivo en los pará-

---

[10] Mignolo (1985) distingue dos planos: el del conocimiento común (dominio borroso) y el del conocimiento experto o disciplinario (dominio teórico). Llama dominio borroso a aquello a lo que nos referimos con el empleo de un vocablo. El conocimiento experto, al emplear un mismo vocablo, transforma el dominio borroso en dominio teórico. El primero es el referente del segundo, aquello que se intenta caracterizar. Si bien el dominio borroso es inatrapable en su totalidad, lo que nos entregan las estructuras conceptuales (las teorías), es un conocimiento o una comprensión más limitada pero mejor definida de ciertos aspectos del dominio borroso.

metros del género cuento, tal como sucede con los nombres que revisamos en el primer agrupamiento.

Mignolo (1985), al deslindar el empleo del vocablo relato en las teorías que lo comprenden –los estudios cognoscitivos y la semiótica greimasiana–, apela, en el primer caso, al concepto teórico de esquema y a los no-teóricos de acciones y secuencias de acciones; explica que en los estudios cognoscitivos se utiliza *story* (relato) y no *plot* (narración), que es frecuente en los estudios literarios, con el mismo sentido ambiguo que en la conversación cotidiana, es decir, cuando no se tiene un conocimiento experto del vocablo:

> Relato es un término no teórico y nos indica, simplemente que el dominio borroso, que constituye el referente de los estudios cognoscitivos es el de la capacidad de todo hablante para relatar y comprender relatos. Queda así excluido el dominio borroso designado por el vocablo "narración", el cual designa "relatos de cierto tipo", fundamentalmente literarios e historiográficos. Es posible la extrapolación de las premisas y resultados de los estudios cognoscitivos a los estudios literarios. Lo que importa tener en cuenta en los fenómenos de extrapolación es que se desplaza el sector del dominio borroso del cual el marco conceptual trata de dar cuenta. Así cuando se extrapola de los estudios cognoscitivos a los estudios literarios, el dominio borroso queda designado por el vocablo "narración" y no por el de "relato". Ya no se trata de dar cuenta de los fenómenos narrativos en general sino de los fenómenos narrativos de cierta clase (1985: 24).

En la semiótica greimasiana, "narratividad" –apunta Mignolo– no es un concepto teórico que da cuenta del dominio borroso del término "narración" (ligado a los discursos literarios e historiográficos), sino del término "relato" (ligado a las formas elementales del contar).[11]

---

[11] Las teorías expuestas por Mignolo intentan demostrar los aspectos generales del relato, «de la capacidad humana de narrar, dejando a un lado las subsecuentes calificaciones de los relatos (ficcional, literario, historiográfico). Esto implica que toda teoría que trate de dar cuenta de los relatos de cierto tipo deberá, o bien partir de los marcos teóricos conceptuales existentes, o bien

Este último aspecto es el que nos interesa remarcar, dada la amplitud del género, que contempla tanto narraciones mínimas de estructura compleja como enunciados simples con fuerte arraigo en la oralidad.

David Lagmanovich (*RIB* 1996) compara el breve poema japonés llamado *haiku* con el microrrelato contemporáneo. El haiku, afirma este crítico, es una forma en verso de límites constreñidos, que en virtud de ellos alcanza una intensificación del efecto lírico. El microrrelato, en cambio, es una forma en prosa que también responde a especificaciones rigurosas, aunque en general, distintas (implícitas o aún no codificadas), que subrayan con similar énfasis la sensación de narratividad. Justifica su concepción estableciendo la distinción entre «microrrelato» y «microtexto». El primer vocablo incluiría la selección de aquellos textos que cumplen con los principios básicos de la narratividad. El segundo queda reservado para todas aquellas formas de extensión reducida (poemas brevísimos, casos, greguerías, aforismos, apólogos, fábulas, sentencias, etc.). Es decir, las formas breves que han existido desde siempre en la literatura. Las formulaciones de este autor responden a una rigurosa selección de textos con estructura narrativa.

Sería deseable lograr, en un futuro próximo, mayor consenso entre los especialistas en cuanto al uso de las denominaciones y sistematizarlas en los estudios sobre la formación y la autonomía del género. Esta suerte de pacto se extendería tanto a la formulación de poéticas individuales como a las postulaciones del discurso crítico, dado que ambas esferas se encuentran en permanente diálogo. Nuestra proposición no implica la naturalización del género ni intenta capturar una *esencia* en los textos que lo constituyen, sino que supone la necesidad de establecer –como dijimos– un pacto, una convención entre los especialistas que posibilite, en este nuevo siglo, llamar al género por su nombre. Al respecto, también Dolores Koch en «¿Microrrelato o minicuento? ¿minificción o hiperbreve?» (2004) observa que sería

---

producir su marco teórico propio. El paso que va del domino borroso (1) (relato, narración) al dominio borroso (2) (narración literaria, historiográfica) presupone una definición teórica del concepto de relato/narración o, lo que es lo mismo, de su traducción en uno o varios conceptos teóricos» (1985: 40).

conveniente, aunque difícil, establecer acuerdos y adoptar una nomenclatura más uniforme:

> "Microrrelato" tiene la ventaja de ofrecer un significado más amplio que "microcuento". De esta manera podríamos hacer distinciones añadiendo los adjetivos correspondientes, como los sugeridos por Lauro Zavala: microrrelatos clásicos, modernos, posmodernos, y quizá también fantásticos, policíacos, absurdos. O microrrelatos integrados si forman parte de una obra mayor, guardando ciertas jerarquías; y microrrelatos fractales o fraternales si pertenecen a un grupo o serie donde todos los relatos tienen la misma relación con el todo. Y los de extensión mínima podrían ser relatos hiperbreves (2004: 51).

En el presente existe la tendencia de reducir el número de términos usados; esta nueva alternativa se percibe –entre especialistas de habla hispana[12]– en las tres denominaciones que se reiteran con mayor frecuencia: microrrelato, minificción y microficción.[13]

2. Lecturas críticas

Plantear un itinerario de lectura sobre los orígenes y la formación del género en Latinoamérica nos lleva a considerar la insoslayable tarea de la crítica como discurso institucionalizado que ejerce la función de consagrar y legitimar determinadas prácticas de escritura den-

---

[12] En otras tradiciones literarias –apunta Koch, en el artículo antes citado– «se han ensayado algunos [nombres] pintorescos, como por ejemplo, en inglés, "cuento tarjeta postal". En China se le llama "cuento de bolsillo", "cuento de un minuto", o "cuento del tamaño de la palma de la mano". En España, donde se ha dado en llamarle "hiperbreve", imagino que el término "minificción" no ha sido del todo aceptable por parecer extranjerizante. Pero "hiperbreve", como nombre, tiende a rebajarle de categoría» (2004: 51).

[13] Así quedó demostrado en las ponencias leídas durante la última reunión de especialistas y escritores que cultivan el género, organizada por Raúl Brasca, Luisa Valenzuela y Sandra Bianchi. Tuvo lugar entre el 21 y 23 de junio de 2006 en el Centro Cultural de España (Buenos Aires). El título de la convocatoria, I Encuentro de Microficción, da cuenta de la tendencia mencionada.

tro del campo literario y cultural de cada época. Antes de profundizar en los diferentes momentos de renovación de la poesía y el cuento contemporáneos que incidieron en la formación del género, se examinarán los aportes críticos que consideramos más relevantes.

Los estudios sistemáticos sobre el microrrelato proliferan en la década 1990, paralelamente al florecimiento de lo que Lauro Zavala (2004a) denomina «*boom* literario», semejante al que hubo con la nueva novela hispanoamericana en la década de 1960. Según el crítico, también ahora el epicentro se situaría en Latinoamérica. La diferencia es que en este caso no se trataría de una explosión del mercado editorial sino de «una explosión de la escritura mínima», cuyas fronteras son igualmente múltiples. A pesar del interés relativamente reciente de la crítica, consideramos necesario trazar un recorrido que demuestre la existencia de algunas manifestaciones tempranas, reflejadas en ciertos comentarios que revelan el desconcierto y la vacilación frente a este tipo singular de escritura. En la década de 1980 los estudios literarios se hacen cargo de iniciar la conformación de un nuevo canon que no excluye las múltiples expresiones de lo breve.

Es innegable la función de la crítica en los procesos de legitimación de esta práctica de escritura, situada durante muchos años en los márgenes de la institución literaria, en relación con la fuerte centralidad que exhibe en el presente como producto de su autonomía genérica. *Es importante dejar sentado que el proceso de formación del género ocurrió de manera acabada a lo largo del siglo XX, pero su legitimación fue posterior y se dio a partir de los años ochenta hasta su canonización en la década de 1990.*

Existen diferentes etapas bien diferenciadas en la historia que intentamos trazar. Los inicios estarían representados por las primeras aproximaciones o improntas del discurso crítico, ligadas en todos los casos a los estudios sobre el cuento. Un segundo momento comenzaría cuando estos mismos estudios reservan apartados especiales para señalar la presencia de textos muy breves, distintos del cuento convencional. La tercera etapa se corresponde con la aparición de estudios sistemáticos del género en las dos últimas décadas del siglo XX.

2.1. Primeras aproximaciones

Los comentarios que funcionan como antecedentes del discurso crítico surgen en torno a la todavía incipiente obra del mexicano Julio Torri, de forma casi paralela al cultivo de lo que todavía no se ha constituido como género, pero que sin embargo llama la atención de intelectuales como Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes.

En octubre de 1913 Henríquez Ureña le envía una carta a Alfonso Reyes en la que diseña una suerte de catálogo de los escritores que él considera más destacados de la cultura mexicana de esos años (1900 a 1913). Respecto del panorama del cuento, Henríquez Ureña afirma: «Torri. El más original escritor joven» (Martínez 1986). Sin duda Torri es uno de los talentos más singulares del grupo «Ateneo de la juventud» de México, pero a nuestro criterio su peculiaridad se debe a su conflictiva filiación con el modernismo. En efecto, aunque generacionalmente se lo vincula a ese movimiento estético, sus escritos revelan preocupaciones y propuestas que lo sitúan junto a manifestaciones de vanguardia.

Es curioso cómo Henríquez Ureña asimila la obra de Torri –publicada en forma de libro con algunos años de diferencia respecto de este acertado vaticinio– al género cuento. En realidad, sus textos se muestran esquivos a dicha clasificación y no encajan fácilmente en los moldes genéricos. Tal vez las ideas de Henríquez Ureña cobran mayor relieve si se las considera en referencia a las publicaciones de Torri en la prensa mexicana entre 1911 y 1914, antes de la aparición de *Ensayos y poemas* (1917). En su mayor parte, los escritos que preceden a este libro son más extensos que todos los que el autor publicará después. La exigencia de la brevedad constituye la marca distintiva de su etapa de madurez como escritor y establece cierta distancia con su producción inicial.

Sin designarlo aún de este modo, Luis Leal (1966) es uno de los primeros críticos preocupado por destacar que el microrrelato participa de ciertas características del ensayo, el cuento y el poema. En cuanto a Torri, puntualiza que, si bien no puede ser considerado un verdadero cuentista, su prosa ya apunta hacia el cuento contemporáneo

según lo practican Juan José Arreola, Augusto Monterroso y Julio Cortázar.

Leal, concentrado en la historia del cuento latinoamericano, vislumbra en la obra de Torri el precedente fundamental de un estilo de escritura constitutiva del género en la actualidad. No sorprende, entonces, que entre sus seguidores mencione a tres escritores de la talla de Arreola, Monterroso y Cortázar, quienes además de practicar el cuento, cultivan, en forma paralela –en los dos primeros casos especialmente– el microrrelato. Por otro lado sus ideas sobre el cruce de géneros –ensayo, poema, cuento– marcan un camino a seguir para quienes estudian el microrrelato entendiéndolo como forma transgenérica, signada por variadas estrategias de hibridación discursiva.

2.2. Hacia la autonomía del género: la década de 1980

En la década de 1980, otros estudios sobre el nuevo cuento latinoamericano comienzan a incluir agregados en los que delimitan la presencia del microrrelato como un fenómeno singular, pero comprendido aún dentro de los límites del cuento. Se lo considera una subespecie de esta forma narrativa. No obstante, es significativo el impulso, presente en la mayoría de los críticos, de incluir sus reflexiones sobre el microrrelato como apartados especiales de sus escritos sobre el cuento. Este gesto recurrente nos llevaría a poner en duda la dependencia formal del microrrelato y estaría, en cierto modo, afirmando su creciente autonomía genérica.

Uno de los primeros trabajos en los que se advierte este enfoque es el de Alba Omil y Raúl A. Piérola, (1960 y 1981)[14], referido a los «minicuentos» de Enrique Anderson Imbert. Los críticos catalogan al autor como figura clave en el cultivo de esta modalidad, debido a su doble vinculación desde el punto de vista escriturario, ya que cultiva sin pausa el «minicuento» y aporta algunos aspectos teóricos sobre el

[14] *El cuento y sus claves* (1960) se reeditó muchos años después como *Claves para el cuento*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1981. Esta versión incluye un capítulo final sobre los «minicuentos» de Anderson Imbert.

mismo. Para Omil y Piérola el «minicuento» es «una travesura donde se combinan inteligencia, palabra, destreza y cierta dosis de magia dentro de una estructura rigurosa, para extraerle a la expresión todos los valores posibles» (1981: 125). A esta definición agregan:

> Es, en apariencia, anécdota pura, o narración condensada, pero sólo en apariencia, porque en el fondo es bastante más que eso; para definirlo se nos ocurre el símil con el peso oro, donde cada kilate tiene un valor enorme. El buen artesano de un minicuento se preocupa de elaborar [...] la materia de manera que cada término pueda ser computable en peso oro, sin el menor desperdicio y donde la entidad completa sea una pequeña obra sin fisuras. No importa, entonces, si la anécdota es propia o prestada, lo importante es apretar la situación entera en un puño y, además, imprimirle el sello personal (1981: 126).

Alba Omil (2000) reformula sus posicionamientos respecto del género, en tanto forma ya cristalizada en el sistema literario. Modifica su perspectiva, como se comprueba en el uso del término «microrrelato» en lugar de «minicuento». Su enfoque atiende a la extensión, condicionante de la estructura, y a la reformulación de la relación autor-lector. En su opinión, dos elementos ascienden a primer plano: 1) La búsqueda de un lector cómplice y 2) La intención de buscarle, o inventarle otra cara a la realidad. Esa realidad fragmentada, característica del arte moderno, es una muestra más de su parentesco con el poema lírico. En su perspectiva, la relación estaría dada en la intención espiritual y en el interés no tanto en los hechos sino en la emoción que esos hechos suscitan en el emisor. Tres rasgos perfilan al microrrelato: extensión, estructura y manejo de la palabra y los silencios, como forma preponderante del fin del milenio, época signada por la velocidad, el vértigo y el fragmentarismo de sus manifestaciones culturales (la informática, la televisión, el periodismo escrito, el video clip). Toma conceptos de Deleuze, Barthes y Genette, a fin de señalar las siguientes estrategias narrativas: el pliegue, el hojaldre, la anacronía y la elipsis, mediante las cuales el microrrelato, en su cuerpo minúsculo, contiene distancias inconmensurables de espacio y tiempo: el universo y todas sus posi-

bles dimensiones; milenios de historias y leyendas; multitudes, bibliotecas. Su propuesta se sintetiza así:

> El microrrelato es un fogonazo que explota en el aire y desaparece en seguida, dejándonos cierta nostalgia como de eternidad [...] No interesa tanto su longitud como su intensidad: combustión casi instantánea que se apaga cuando consume la esencia que la produce. Fuego, fuego ardiente o fuego helado que quema por dentro a quien lo lee, como se quema a sí mismo mientras se tramita su propio incendio y cuyas cenizas ardientes continúan quemando al final de la lectura [...] En definitiva, no es narración –aunque la ficción no le sea ajena–, es instantaneidad, mensaje súbito, y condensado que termina de realizarse en los territorios de la apercepción, en un proceso de complicidad entre autor-lector (2000: 29).

En «Palabras preliminares» del libro de creación *Con fondo de jazz* (1998), Omil formula su propia concepción estética para definir los textos y apela a un registro de resonancias poéticas, para condensar lo expresado bajo la forma del ensayo.

Este caso, descrito en detalle, constituye una muestra de las innumerables tentativas de escritores y críticos de apresar en una definición todo lo que el género es y no es. Entre sus rasgos constantes y persistentes, se señalan: «instantaneidad», «concisión», «memorabilidad», como también los efectos que produce en el lector. La autora convoca, en este metatexto, algunas ideas que los escritores norteamericanos hicieron circular en la década de 1980[15] –la relación con el discurso lírico–, además de otras operaciones de lectura surgidas alrededor del género. Nos interesa destacar la afirmación que cuestiona o relativiza la índole narrativa de los textos por la evidente cercanía con nuestras primeras aproximaciones al tema (Siles 1996a, 1996b y 1998).

---

[15] Puede consultarse al respecto el apéndice «Afterwords» («Pospalabras») de la antología de Robert Shapard y James Thomas (1986), en la que se registra la polémica desatada en relación al nombre que se adoptaría para esta nueva forma literaria. Algunos escritores consultados son autores de los textos incluidos en el volumen.

2.3. Otras contribuciones críticas en la década de 1980

Las referencias a las antologías, *Short Shorts: an Anthology of the Shortest Stories*, de Irving Howe e Ilana Wiener Howe (1982) y *Sudden Fiction*, de Robert Shapard y James Thomas (1986) entre otras, constituyen un aporte fundamental para muchos críticos latinoamericanos, ya que permiten confrontar otra tradición, además de alentar la discusión y el desarrollo de planteamientos sobre el origen, la extensión y la autonomía del género.

La introducción a la antología de Irving Howe se configura, de acuerdo con nuestra perspectiva, como precedente de ulteriores formulaciones críticas. La anécdota sobre el modo en que fue concebida esta compilación, según el autor, está ligada al azar y a la cotidianidad. La idea de reunir cuentos muy cortos surgió a propósito de una conversación familiar referida a un breve texto del escritor japonés Mishima. El relato en cuestión, titulado «Pañales», no sólo es breve sino distinto de los cuentos comunes. Esta diferencia radica en su fuerte condensación, semejante a la de un poema lírico, por el hecho de que «explota en un estallido revelador y luminoso» y por estar «confinado a un poderoso incidente de peso simbólico». Teniendo en cuenta estos rasgos, los editores buscan cuentos de extensión similar en diferentes literaturas y encuentran otros en los que la noción de personaje parece perder su significado; en ellos «la circunstancia eclipsa a las figuras humanas para mostrarlas en un perfil evanescente». Por otra parte, ven en estas composiciones que la trama se reduce a una frágil anécdota, a un simple incidente con poder sugestivo y, al ser tan abstractas, a menudo se aproximan a la condición de fábulas. Se podría decir, afirma Howe, que los «short shorts» son, en relación a otras ficciones, lo que la lírica es a otros tipos de poesía, dado que no buscan significado a través de la extensión y aceptan los enigmas del confinamiento. «Lucha por una rápida impresión, una experiencia brindada en un ángulo de inmediatez; todo nos llega como en un flash». Por último, otra semejanza que Howe encuentra con el poema lírico es «la fuerte impresión de atemporalidad».[16]

---

[16] Cfr. Howe (1982). Utilizamos la traducción realizada por Silvia Giraudo de Frangoulis (multicopiada), para nuestro uso y el de los alumnos de la cátedra

Estas aproximaciones son un importante punto de referencia para estudios que piensan al microrrelato como género. Howe, al enfocar el problema de la brevedad, se concentra en el recuento de palabras para establecer un máximo y un mínimo de extensión de los textos, situación que debilita sus argumentos. Por otra parte, algunas composiciones incluidas en la antología superan el número promedio de palabras fijado como patrón común.[17]

En el ámbito de Latinoamérica, Gabriela Mora (1993) refuta la postura de Howe, pero sin formular una propuesta concreta sobre el microrrelato como género independiente del cuento, en tanto acepta, en coincidencia con Mary L. Pratt (1981), que quizá resulte imposible o sin interés descubrir características que diferenciarían sin ambigüedades un género de otro. Ambas posturas no profundizan la cuestión de la autonomía genérica. Howe se refiere coloquialmente al asunto, denominándolos «short shorts» o «cuento muy corto» y Mora, aunque disiente con el criterio del antólogo, utiliza la misma etiqueta y no se explaya sobre este punto.

David Lagmanovich se ha ocupado del tema en numerosos artículos, particularmente en el libro *Microrrelatos* (1999). En cuanto a la tradición del cuento, afirma que en la literatura norteamericana, siguiendo la evolución del género, ha sido necesario en cierto momento comenzar a hablar de «short short stories». En referencia a las ideas de Howe, Lagmanovich coincide con Mora al señalar que es un error explicable tratar de definir el «microcuento» y su relación con el cuento, en términos de la extensión promedio de las composiciones de este tipo, medida en número de palabras. Asimismo ha documentado en detalle la existencia de otras antologías norteamericanas más recientes que agrupan textos de diferentes épocas y tradiciones.[18]

Problemáticas de las literaturas hispanoamericana y argentina de la Sede Regional Tartagal, Universidad Nacional de Salta.

[17] La antología incluye escritores latinoamericanos: Borges, Monterroso, Luisa Valenzuela, Octavio Paz, entre otros.

[18] Entre ellas Jack David and Jon Redfern, *Short short stories* (1981). Shapard y Thomas son autores de otras dos antologías: (1996) *Sudden fiction international: Sixty short-short stories* y (1996) *Sudden fiction (continued). Flash fiction* de James Thomas y Tom Hazuke, *Micro stories* (1993) de Rosemary

Robert Shapard, en la introducción de *Sudden Fiction*, preparada en colaboración con James Thomas (1986), nos informa sobre las alternativas de una encuesta realizada en Estados Unidos. El propósito de ésta había consistido en buscar consenso entre escritores y editores para dar nombre a esos textos que florecieron a comienzos de la década de 1980, tan diferentes de lo que hasta entonces se entendía por narración corta o cuento. El resultado de la encuesta fue una polémica en la que casi no se logra ningún acuerdo, pues frente al nombre tentativo propuesto por los antólogos («rompenormas»), se impuso el de «ficciones instantáneas o súbitas». La opinión de los escritores se registró en el apéndice de la antología bajo el título de «Pospalabras». Como ya hemos visto, también la falta de consenso en las designaciones del género es todavía una cuestión no resuelta del todo para la crítica latinoamericana actual. A pesar de la polémica por el nombre, Shapard advierte que casi todos los autores consultados aceptaron que el «cuento ultracorto» es una forma literaria aparte, y se pregunta por qué el nombre generó posturas tan radicales a favor o en contra, a lo que trata de responder lo siguiente:

> Entre los escritores para quienes el cuento ultracorto es una forma literaria naciente y completamente nueva están los que insisten en que esa forma sólo puede consolidarse, sólo puede nacer, si se le da un nombre apropiado. Otros, explícita o implícitamente, se mostraron de acuerdo: es por medio del lenguaje, es nombrando las cosas como creamos el mundo. De manera que el título de nuestro trabajo pasó a ser motivo de una cuestión fundamental: cómo caracterizar o definir estas obras (1989: 13).

En cuanto a las hipótesis sobre el origen, Shapard piensa que la popularidad del «cuento ultracorto» habría comenzado a manera de experimentación y juego verbal en los años sesenta, con obras que a menudo llevan el nombre de «ficciones» y son algo distintas de un cuento. Cita como ejemplos sketches, poemas en prosa y los cuentos aparecidos en un volumen dedicado al «cuento diminuto» de la revis-

---

Sorensen y *Micro fiction: An antology of really short stories* (1996) de Jerome Stern. Cfr. Lagmonovich (1999).

ta *TriQuarterly*, dirigida por Robert Coover. Es evidente que en la tradición latinoamericana el fenómeno se remonta a una etapa anterior. Los ejercicios de escritura experimental de Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges, por citar solo dos casos, son anteriores a esa fecha. El problema de la extensión merecería una explicación más dilatada; aunque no entraremos a detallar aquí este punto, es importante observar que la longitud de un cuento varía entre los siglos XIX y XX, y según las tradiciones. Un cuento en la actualidad es, generalmente, mucho más breve que un cuento del siglo XIX. En la literatura anglonorteamericana, el cuento («short story») posee mayor extensión que un cuento en español. Como en nuestro enfoque sobre el género tendemos a alejarnos de una concepción apegada a lo estrictamente narrativo, preferimos no ahondar en las comparaciones con la tradición del cuento. Nos interesa, en cambio, dejar en claro la razón por la cual muchas composiciones incluidas en estas antologías exceden la longitud de lo que consideraríamos microrrelatos en nuestra perspectiva, si nos atenemos, por supuesto, al criterio de extensión exclusivamente. Los denominados «cuentos ultracortos» tienen para los norteamericanos una longitud similar a la de algunos cuentos ya clásicos de nuestro continente. Es el caso de algunas composiciones borgeanas, o las de Arreola, Monterroso y Cortázar, a las que aceptamos –más allá de las singularidades– como cuentos, sin cuestionarnos su estatuto genérico. En definitiva, el microrrelato en Latinoamérica es, en ocasiones, mucho más breve que un «cuento ultracorto» norteamericano.

2.4. Los estudios sistemáticos del género: las décadas de 1980 y 1990

Dolores M. Koch, David Lagmanovich, Juan A. Epple, Lauro Zavala, Laura Pollastri, Francisca Noguerol Jiménez, entre otros críticos, han abordado con mayor profundidad la problemática que nos ocupa. Koch (1981 y 1985), realiza una de las primeras propuestas de caracterización del género, pero la misma resulta demasiado general para abarcar la totalidad de las variantes actualmente integradas al

corpus de microrrelatos. Sin embargo, sus trabajos tienden a superar la crítica centrada en el autor, al proponerse como tarea el rescate de una tradición, constituyendo un corpus configurado a partir del concepto de serie literaria en países como la Argentina y México. Este cambio obedece a la necesidad de ofrecer un registro cada vez más amplio de textos, buscando puntos de contacto entre escritores de generaciones y nacionalidades diversas. En sus artículos, siguiendo un enfoque diacrónico, establece dos series para fijar las rupturas de las normas literarias tradicionales que se inician con el modernismo y la vanguardia hasta la década de 1980. «El Micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila» (1981) es el primer estudio sistemático sobre el género; la autora estructura una serie que se inserta en la tradición de la ruptura. El segundo se concentra en los casos argentinos: Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Marco Denevi.

Koch señala, en su primer recorrido, tres características básicas para el género: 1) prosa cuidada, precisa pero bisémica; 2) humorismo escéptico, que como recursos narrativos utiliza la paradoja, la ironía y la sátira; 3) resćate de formas literarias antiguas como el bestiario y la fábula, e inserción de formatos nuevos no literarios provenientes de los medios modernos de comunicación. En el estudio de 1985 agrega otros rasgos no considerados en el primero –fundamentalmente el fenómeno de la intertextualidad–, la extensión y la dimensión metaficcional. En su propuesta, el microrrelato se extiende a unas 350 palabras como promedio y debe su origen a las respuestas y alusiones a otras obras literarias universales, o al proceso mismo de la creación literaria. La lectura de Koch propone nuevas orientaciones y abre una perspectiva que sienta las bases para una posterior profundización en la complejidad del fenómeno estudiado. Su visión, a pesar de restringirse a unos pocos ejemplos de autores canónicos de la literatura de los países mencionados, tiene el mérito de ser pionera y haber inaugurado una línea de investigaciones que prolifera y fructifica en el presente.[19]

---

[19] No pudimos consultar la tesis doctoral inédita de Koch: *El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso*. University of New York (CUNY), 1986, considerada como el estudio más sistemático de la

2.5. Últimas contribuciones en la década de 1990

Si los estudios de Koch son considerados pioneros y sistemáticos en la década de 1980, el artículo de Edmundo Valadés «Ronda por el cuento brevísimo»[20] inaugura la década de 1990. Su aporte se destaca por el hecho de no circunscribir la tradición del género al contexto latinoamericano, además de rescatar precursores como Ambrose Bierce o Franz Kafka. Al igual que Koch, vuelve a la figura de Torri, y señala que «A Circe» es el texto fundacional del género en las letras continentales.

Francisca Noguerol Jiménez (1992) sostiene una posición semejante a la de Koch; para ella los principales rasgos de este conjunto de obras son: la ruptura/continuidad de la tradición literaria, el afán de originalidad, el empleo de la paradoja como recurso fundamental, el continuo diálogo intertextual, la ironía, el humor, la sátira y el final sorpresivo e ingenioso. En trabajos posteriores (1996a y 1996b) propone la periodización del género a partir de 1960; coloca en primer plano las estrategias metaficcionales que producen el cuestionamiento de los parámetros de la narratividad. En las décadas de 1970 y 1980, de acuerdo con esta visión, el microrrelato se encauzaría hacia el tratamiento de la realidad latinoamericana y las problemáticas político-sociales. En los últimos años las realizaciones del género encajarían en los marcos de la estética posmoderna, caracterizada por el uso de la parodia y el pastiche.

David Lagmanovich (1994), teniendo en cuenta estas primeras aproximaciones de Koch, examina un corpus más extenso y sugiere, en cambio, un elemento invariable: la brevedad. Esto se debe a que,

---

década de 1980. Accesible a través de University Microfilms. International. Entre los ensayos más recientes de Koch se encuentra «Diez recursos para lograr la brevedad en el microrrelato» en www.cuentoenred.org, traducido al japonés en www.asahi-net.or.jp/microstory/kock/html y al coreano para la revista literaria *Minerva* (mayo de 2002).

[20] El texto fue publicado originariamente en *Puro Cuento* 21 (1990) y posteriormente incluido en la compilación de Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, *Del cuento y sus alrededores* (1993) y en la edición ampliada de 1997.

para él, la reducción y esquematización de algunos elementos internos del cuento tradicional –exposición, complicación, clímax y desenlace– y la consecuente imposibilidad de vislumbrar en forma nítida esas fases, es lo que caracteriza estructuralmente al microrrelato. Al mismo tiempo, considera necesario comenzar a discriminar subclases dentro del sistema genérico. De manera intuitiva –como él mismo afirma– establece la existencia de por lo menos cinco tipos de construcciones verbales agrupadas bajo los nombres de: «Trampas de la brevedad», «Reescritura y parodia», «Realidad, realidades», «El discurso sustituido» y «La escritura emblemática». En artículos más recientes, radicaliza su posición para poner de manifiesto que no todas las obras asimiladas al corpus por otros especialistas son microrrelatos, designación que, como ya hemos apuntado, reserva para aquellos casos en que lo narrativo sostiene la estructura del texto. En su opinión (1997), el microrrelato no está relacionado solamente con una actitud posmoderna o finisecular del siglo XX. Al igual que otros desarrollos literarios originados en el Modernismo, lleva alrededor de un siglo de existencia y distingue, en esa evolución, tres fases: la modernista, la vanguardista y la posmoderna. Finalmente manifiesta su disconformidad con los estudiosos que centran su interés en unos cuantos autores bien conocidos (Arreola, Borges, Cortázar, Denevi); por el contrario, piensa que es necesario redefinir un corpus de mayor amplitud. La observación de Lagmanovich, según creemos, supone una advertencia a la incesante proliferación de textos breves que comienza a percibirse en la década de 1990, un extenso repertorio de autores y de obras que la crítica debería tomar en cuenta. Sus opiniones anticipan y, en cierta medida, promueven nuevas investigaciones, cuyo resultados se están conociendo en la actualidad. Con este propósito elabora, en el marco de la literatura argentina, un listado provisional de veintisiete autores de microrrelatos.

Laura Pollastri (1994) pone énfasis en los pactos de lectura que los textos establecen y piensa que, al presentarse como cuentos, crean una frontera permeable respecto de la norma, frontera cuya labilidad no admitiría la restricción a un sistema de reglas tan estricto. Este «no ser cuentos», o sólo serlo parcialmente, impide la clausura que implica todo modelo, toda poética, todo género. Al declararse como algo que

aparentemente no son, en contraste con una ley que delimita lo «esencial» de eso que deberían ser, alcanzan identidad a la vez que fisuran los límites de las categorías.[21]

Sin lugar a dudas, en estos aportes más sistemáticos los críticos comienzan a enfocar el fenómeno de la lectura, como instancia impostergable de las relaciones entre el productor, la obra y el receptor, abandonando parcialmente el enfoque orientado hacia la búsqueda de rasgos textuales inmanentes que delimiten las propiedades específicas del género.

La tarea encomendada a Juan A. Epple, quien dirige el volumen especial de la *Revista Interamericana de Bibliografía* (*RIB:* 1996), constituye uno de los aportes más significativos de los últimos años, pues reúne trabajos de especialistas consagrados al estudio del cuento y del microrrelato latinoamericanos. Sus contribuciones se abocan a la necesidad de inventariar, jerarquizar y definir esta forma literaria, proponiendo aproximaciones teórico-críticas encauzadas a especificar el estatuto genérico y estético de lo que Epple todavía llama «cuento brevísimo». Para su estudio la revista puede dividirse en dos conjuntos de artículos; los del primero incluyen una perspectiva de alcances histórico y teórico y los del segundo están referidos a autores representativos de diferentes países latinoamericanos: Virgilio Piñera (Cuba), Juan José Arreola (México) y Ana María Shua (Argentina). Los trabajos de Dolores Koch, Laura Pollastri y Rondha Dahl Buchanan cumplen con el objetivo de historiar y rescatar los registros nacionales de esta enmarañada producción escrituraria. Julio Miranda y Andrea Bell, en cambio, se explayan en el panorama de las expresiones literarias de Venezuela. Nos detendremos, de manera pormenorizada en el primer grupo, pues implica un camino necesario para nuestras postulaciones ulteriores.

---

[21] Los trabajos de Laura Pollastri, junto a los de David Lagmanovich, han sido pioneros en el contexto de la crítica argentina; alentaron a otros investigadores a continuar esta labor y sus contribuciones llegan hasta el presente. En el primer caso existen, entre otros, dos artículos importantes para consultar: «Los extravíos del inventario: canon y microrrelato en América Latina». *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura* (2004: 52-64) y «Desbordes de la minificción Hispanoamericana» (2006: 31-36).

Violeta Rojo se circunscribe al análisis de la «ficción brevísima» como una formación distinta que reformula las modalidades de escritura. Rojo supone que el microrrelato se encontraría en proceso de decantación, como subgénero derivado del cuento; la estrategia intertextual y la parodia serían las marcas de lo singular en estos textos de naturaleza proteica y transgenérica, que fructifican en momentos de crisis en los que se producen rearticulaciones canónicas. Graciela Tomassini y Stella Maris Colombo se proponen abordar la «minificción» como clase textual transgenérica para configurar un modelo de jerarquización y deslinde estructural de las múltiples variantes existentes. Una perspectiva similar orienta las ideas de Enrique Yepes, quien, retomando las contribuciones realizadas por Italo Calvino en *Seis propuestas para el próximo milenio,* pone énfasis en las operaciones discursivas del microrrelato, que textualiza las hibridaciones multiculturales de la sociedad posmoderna y, en particular, la heterogeneidad del mundo latinoamericano. Esta primera parcela de estudios tiende a teorizar e historiar el fenómeno desde un enfoque genérico. Al respecto Todorov afirma que: «El género es el lugar de encuentro de la poética general y de la historia literaria; por esa razón es un objeto privilegiado, lo cual podría concederle el honor de convertirse en el personaje principal de los estudios literarios» (1988: 39). Teniendo en cuenta estas afirmaciones, se percibe en los críticos de *RIB* la necesidad de vincular al microrrelato con el cuento, parentesco que de hecho existe, es demostrable y sería erróneo negarlo, pero no es el único género con el que se relaciona de manera excluyente. Este fue el propósito de seguir una cronología de la crítica y mostrar cómo en ciertos momentos se insiste en comparar también al microrrelato con la poesía –los poemas líricos, el haiku– y otras formas breves.

El gesto es comprensible, en parte, si recordamos que cuando se estudian los géneros existe una tendencia generalizada de contrastarlos, operación encaminada a remarcar las diferencias que separan a unos de otros –la épica y la novela (Bajtin) o la novela y el cuento, en otros estudios–. El problema de estos posicionamientos estriba en querer restringir ciertas libertades creativas o clausurar el género encerrándolo en una suerte de preceptiva que los autores y los propios textos intentan abolir. Es cierto que los géneros tienen sus propios

mecanismos regulativos, pero también la experiencia literaria nos muestra que el afán de originalidad siempre tiende a desbordar las reglas, ya que la experimentación formal en la literatura es un territorio muy vasto, que sobrepasa los compartimentos genéricos.

Las diferentes posiciones críticas de *RIB* podrían resumirse en dos tendencias fundamentales: una que define al microrrelato como una modalidad narrativa, y otra que apunta hacia una dimensión transgenérica y supone que el microrrelato es un «archigénero»[22] (una superestructura) que subsume otras categorías. En el primer caso, por lo general, los investigadores trabajan con un corpus restringido, pero, al seleccionar los ejemplos, muchas veces se observa que algunos textos coinciden sólo parcialmente con la posición asumida.

Nuestra perspectiva difiere en parte de la crítica examinada hasta ahora, aunque adscribe en cierto modo a la segunda postura. En la medida en que el género se propaga y consolida dentro del sistema literario, a través de distintas generaciones, va constituyéndose una tradición en la que los escritores, que comparten ciertas experiencias literarias, buscan insertarse. Entre los cultores más calificados de microrrelatos podemos mencionar autores pertenecientes a varias generaciones en un arco que va desde Julio Torri en México hasta Ana María Shua en la Argentina, pasando por Jorge Luis Borges, Juan José Arreola, Enrique Anderson Imbert, Julio Cortázar, Augusto Monterroso, Antonio di Benedetto, Marco Denevi, René Avilés Fabila, Luisa Valenzuela, entre tantos otros, como se verá en el último capítulo. Claro que habría que distinguir, en una lista más exhaustiva, entre quienes cultivan el género con mayor asiduidad y aquellos que lo hacen de manera esporádica.

---

22 El término *transgenérico* es usado por los críticos (Rojo, Lagmanovich, Tomassini-Colombo) para señalar las características de una estética que rebasa las habituales convenciones genéricas, en especial las del cuento, para trasgredirlas a través de la parodia o el pastiche. Por otro lado, *archigénero* lo aplicamos para una superestructura, según la perspectiva de Tomassini-Colombo, que tiene en cuenta las tipologías textuales. De hecho hay en estos conceptos resonancias de Genette (*Palimpsestos*), quien emplea «architexto» para referirse a la literariedad de la literatura, es decir, al conjunto de sus categorías generales (discursos, modos enunciativos, géneros literarios, etc.) del que depende cada texto.

3. Función de la crítica

¿Cuál ha sido entonces la función de la crítica y sus principales contribuciones en las últimas décadas del siglo XX? Entre las aportaciones más importantes podemos señalar el propósito de sistematizar el estudio de los textos breves que estuvieron situados durante largo tiempo al margen de la historia literaria. Esta operación implica, al mismo tiempo, el establecimiento de una genealogía, que tiene en cuenta a la tradición occidental, sin descuidar la historia cultural y el contexto latinoamericanos. En segundo término, otra aportación fundamental ha sido la ampliación del corpus y el establecimiento de un canon que, aún con desacuerdos y divergencias, contribuye a especificar algunas propiedades inmanentes de los textos. Sucede que, por el modo y las condiciones en que los autores produjeron esta práctica escrituraria, la crítica académica se vio precisada a conformar un corpus heterogéneo capaz de dar cuenta de la diversidad temática, estructural y funcional de los textos. Éste y otros factores explican ciertas vacilaciones en cuanto al modo de nombrar y considerar la expansión del fenómeno que en nuestro estudio consideramos un género, como también la tensión que aún hoy existe entre las inclusiones y exclusiones de ese disperso y enmarañado mapa escriturario, que los investigadores se disputan según sus propias posturas ideológicas, teóricas y críticas.

3.1. La canonización

La canonización de los textos breves por parte de la crítica es un proceso tardío, que ocurre en forma definitiva en la década de 1990, pero tiene prestigiosos antecedentes en la experiencia literaria –en la factura de libros íntegramente compuestos por microrrelatos– y en la labor de los antólogos.[23] Del lado de la crítica el establecimiento del

[23] El estudio más completo y detallado que existe hasta ahora sobre los procesos de canonización (editorial, ontológica, escolar y académica) es el panorama que ofrece Lauro Zavala en «La canonización literaria de la minificción» (2004a: 141-149).

corpus se elaboró, en muchos casos y con insistente regularidad, superando el concepto de autor y de obra para conformar series en el panorama de las literaturas nacionales latinoamericanas o en la continental en su conjunto. Esta tendencia se observa con nitidez en las antologías que agrupan textos siguiendo un criterio tipológico o temático. En otros apartados nos referimos a la incidencia de las antologías norteamericanas en posteriores formulaciones críticas. En Latinoamérica son interesantes los casos de compilaciones surgidas en forma temprana, como la de Bioy Casares y Borges, *Cuentos breves y extraordinarios* (1953), cuyo propósito es recoger bajo la rúbrica de lo breve, textos de diversas naciones y épocas, sin eludir las fuentes orientales, según manifiestan sus autores en el prólogo. Encuentran espacio allí la anécdota, la parábola y el relato. Señalamiento sutil que indica un particular desplazamiento hacia otras formas distintas del cuento.

La necesidad de compilar y practicar lo breve ha tenido seguidores: es el caso del mexicano Julio Torri, quien como muchos otros reunió en una antología personal de textos breves («Tres libros», 1964) toda su obra. No es casual que el libro de Torri aparezca en la década de 1960, cuando en la literatura latinoamericana se produce el reposicionamiento y la circulación de postulados y estrategias escriturarias de las primeras vanguardias, al tiempo que ocurre una aceptación menos conflictiva de la escritura breve y fragmentaria. Tal vez esto se deba a la puesta en crisis de casi todos los géneros literarios, motivada por los avances tecnológicos y la irrupción de los mass media, a los que se suman factores políticos y sociales. Para esta época ya se han publicado en México obras capitales para la historia del género, *Varia invención* (1949) y *Bestiario* (1959) de Juan José Arreola y, en esta última fecha, aparece *Obras completas (y otros cuentos)* de Augusto Monterroso.

El mexicano Edmundo Valadés, director de la revista *El cuento*[24], publica en 1976 *El libro de la imaginación*, que trasciende el contexto latinoamericano al reunir una variedad enorme de textos breves de diferentes autores y épocas. En la advertencia, el autor nos dice:

---

[24] Fue creada en 1964, en su segunda época, y es uno de los principales órganos de difusión del microrrelato en México.

> Esta antología propone al lector un viaje a portentos y prodigios imaginativos. Se han espigado más de cuatrocientos textos breves, en los que sus autores, de todos los tiempos, concretaron, con precisión y brevedad admirables, agudezas, ficciones, epigramas que hacen un todo fascinante y en los que se derrama, pródigamente, un arte conciso extraordinario, se redondean gracias, se levantan inverosimilitudes formidables, se animan colisiones entre realidad y fantasía, y por los cuales transcurren mujeres, amor, enigmas, sueños, espejos, milagros, fantasmas, utopías, magias, el cielo, el infierno y lo que el ingenio de quienes los escribieron trata de explicar o fundar sobre lo que está más allá de lo visible o comprobable (2000: 7).

El ordenamiento que concentra esta multiplicidad de realizaciones nos recuerda el criterio seguido por Borges y Margarita Guerrero en *El libro de los seres imaginarios* (1967) y también el modo de clasificar y concentrar en un mismo espacio entidades heterogéneas. Juan A. Epple –abocado, como se dijo, a la creación y al estudio del microrrelato– recoge en dos antologías un interesante caudal de voces chilenas y latinoamericanas. En la primera, *Brevísima relación del cuento breve de Chile* (1989), incluye más de cuarenta autores, tomando como criterio un rasgo formal que no determina una diferenciación genérica o la de un subgénero: son relatos que generalmente no exceden una página. Su propósito es compartir con el lector una curiosidad intelectual y destacar un corpus literario que tiene a la vez un fin didáctico y estético.

Cien micro-cuentos hispanoamericanos (1990), en cambio, fue preparada en colaboración con James Heinrich, publicada en Chile, pero con la intención de ser divulgada en el contexto académico norteamericano. Esta circunstancia explica que la introducción en español esté acompañada de su traducción al inglés. Asimismo, cada texto contiene notas al margen con el propósito de traducir ciertos términos claves para su posterior interpretación; la antología se cierra con un pormenorizado glosario español-inglés. El ordenamiento de los textos obedece a un criterio de índole temático; se distribuye en capítulos y cada título señala un tema («del amor», «de extraños sucesos», «de varia lección», entre otros ejemplos).

El trabajo de Epple contribuye a conformar un corpus específico de autores y textos latinoamericanos dispersos; se destaca además por su tarea de editor, difusor y estudioso del género en el contexto de la crítica académica. Dirige el volumen especial de la *Revista Interamericana de Bibliografía* (1996), al que hicimos referencia. En cuanto a su labor como creador, publica varios volúmenes de cuentos, entre ellos, uno compuesto de microrrelatos exclusivamente, *Con tinta sangre* (1999). Experimenta allí la riqueza de la «literatura elevada al cuadrado», construida con retazos de literatura universal.

En la actualidad se observa un fenómeno incipiente en torno al género, por lo tanto no es extraño encontrar autores que asuman una doble condición (de creadores y críticos), entre ellos Alba Omil (*Con fondo de jazz*, 1998) y Alicia Borinsky (*Golpes bajos*, 1999). En los casos de Omil y Epple es interesante observar la evolución de sus aportes en ambas esferas productivas, que acompañó los avatares de la renovación del cuento contemporáneo y el surgimiento del microrrelato posteriormente. Continuaron la marcha de los estudios sobre el tema, ya sea compilando antologías o dando a conocer sus propias creaciones. La trayectoria de Lagmanovich, en cuanto al microrrelato, continúa por un sendero similar a la de los autores mencionados, con la publicación de *La hormiga escritora* (2004) y posteriormente de *La otra mirada* (2005), antología editada en España, que está precedida por un meduloso estudio de su autoría. El libro aspira a ampliar los horizontes de recepción y a promover la difusión, en el contexto peninsular, de textos latinoamericanos y españoles asimilables al género desde una perspectiva actual. Esta *otra mirada* es, en palabras del antólogo: «la que rechaza actitudes conformistas y afirma los privilegios de la imaginación y la buena escritura. Una escritura que se practica, tanto en España como en Hispanoamérica, con confianza en sí misma y en la capacidad de comprensión del lector» (2005: 33).

La labor de difusión del género y la necesidad de tender un puente entre ambas tradiciones se evidencia también en la intensa tarea de Lauro Zavala, director de la revista virtual *El cuento en red* y autor de numerosos artículos, libros y antologías –*Relatos vertiginosos* (2000) y *La minificción mexicana* (2003), entre otras–. Cabe mencionar también el trabajo de críticos como Irene Andrés-Suárez,

radicada en Suiza, Henry González Martínez (Colombia), Francisca Noguerol (Salamanca), Raúl Brasca (Buenos Aires), el editor y académico Fernando Valls (Barcelona). En España igualmente se observa, en los últimos años, un inusitado interés por el microrrelato.[25] En otros ámbitos el fenómeno se manifiesta en la apertura de revistas dedicadas en forma exclusiva a la publicación de microrrelatos: en Colombia (*Ekuóreo*), en Argentina (*Maniático textual*) y en Estados Unidos (*100 Words*). Retomaremos estas cuestiones en el último capítulo, al referirnos a la circulación del género en el contexto de la cultura globalizada.

Según se advierte, la crítica en Latinoamérica a diferencia de otros contextos y tradiciones, ejerció una fuerte función legitimadora que significó la definitiva estabilización del género. En este proceso, las antologías adquieren un rol preponderante en tanto intervienen en la formación del canon. Los principales aportes de la crítica se sintetizan en tres operaciones básicas:

1- La revisión de un extenso corpus de textos (aspecto problemático desde el punto de vista teórico, debido a su dispersión y a su heterogeneidad).
2- El rescate de una tradición de textos breves y disruptivos que produjo, a su vez, el cuestionamiento de los cánones establecidos que durante años situaron al margen de la historia literaria a estas formas innovadoras asociadas con momentos de cambio.
3- La legitimación de su autonomía genérica en la literatura latinoamericana.

---

[25] Así lo confirman *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*. Antonio Fernández Ferrer ed. Universidad de Alcalá de Henares: Fugaz Ediciones, 1988; *Dos veces cuento. Antología de microrrelatos*. Joseluís González ed. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 1998; *Grandes minicuentos fantásticos*. Madrid: Alfaguara, 2004, entre otros casos. Por otro lado las editoriales españolas como Páginas de Espuma (Madrid) o Menoscuarto (Barcelona), difunden antologías y creaciones de autores latinoamericanos.

Este complejo proceso, llevado a cabo a lo largo del siglo XX, de acuerdo con las etapas señaladas, cristaliza en las últimas décadas y se proyecta en el *boom* actual del género. En el siguiente capítulo nos ocuparemos de describir, teniendo en cuenta cuatro fases, las alternativas de las etapas de emergencia y consolidación hasta alcanzar la indiscutible centralidad que exhibe en las literaturas del presente.

CAPÍTULO II

La formación del género

La vida no es un ensayo, aunque tratemos muchas cosas, no es un cuento, aunque inventemos muchas cosas; no es un poema, aunque soñemos muchas cosas. El ensayo de cuento del poema de la vida es un movimiento perpetuo.

Augusto Monterroso

La historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor.

Paul Valéry

Estas páginas están dedicadas a describir el proceso de formación y expansión del microrrelato en la Argentina y México. Nos referiremos a los precursores del género y a sus continuadores quienes configuran una tradición que lleva más de un siglo de existencia –si se consideran sus precedentes–, y cuyas incesantes manifestaciones siguen proliferando en la actualidad. La selección del corpus circunscrito a estas dos literaturas no supone que el fenómeno sea exclusivo de ambos países, ya que también se ha desarrollado en cas

---

1 Citado por Borges en «La flor de Coleridge». *Otras inquisiciones (1952, Obras completas 1923-1972.* Buenos Aires: Emecé, 1974.

toda Latinoamérica y en distintos lugares del mundo. Aunque es verdad que, en los dos casos mencionados, existe una prestigiosa tradición literaria y crítica que nos permite trazar una breve historia del género que denominamos microrrelato.

1. El estudio de los géneros

Nuestra perspectiva no supone un intento purista de clasificación genérica sino que tiende a describir el modo en que el microrrelato ha llegado a constituirse, puesto que consideramos, de acuerdo con Alastair Fowler (1982), que el principal valor de los géneros no es clasificatorio. Pretendemos explorar parámetros que conduzcan a determinar sus convenciones más habituales y, además, a dar cuenta de su funcionamiento (producción, recepción y circulación) en la cultura latinoamericana del siglo XX.

En general los especialistas de la disciplina coinciden en que los géneros literarios son un fenómeno complejo en el que concurren factores muy diversos. En la perspectiva de Todorov, «no son otra cosa que una determinada elección entre otras posibles del discurso, convertida en una convención por una determinada sociedad» (1996: 22). El valor principal de los géneros se sitúa en el plano de la lingüística, debido al desplazamiento del centro de interés de los sistemas lingüísticos hacia las prácticas del lenguaje. Cuando el análisis se concentra en los discursos, se busca describirlos a través de categorías más amplias, aunque se sabe que remiten a modelos y que aún siendo individuales en sus concreciones no abandonan las pautas relativas a estos modelos. Mijail Bajtin (1982) aporta los rudimentos para el estudio de los *géneros del discurso* y, de acuerdo con su formulación, el número de los mismos es vastísimo; pertenecen a todas las esferas de la comunicación humana y están sometidos a una continua evolución y transformación. Esta circunstancia destierra toda posibilidad de establecer una tipología que pueda clasificarlos, porque además la mayor parte de los géneros del discurso se encuentran al margen de un sistema nominativo, situación que impide registrarlos en su totalidad. En la conversación cotidiana, según esta teoría, las réplicas dialógicas

se dividen en varios géneros con relación al contenido que se pretende comunicar, a las relaciones entre los interlocutores o al contexto situacional. El aporte bajtiniano es de importancia capital para el estudio de los géneros literarios, que no pueden considerarse en la misma dimensión que los géneros primarios o simples (los del discurso cotidiano), debido a su complejidad. Los géneros literarios (secundarios o complejos) cumplen una función estética y tienen una larga trayectoria en la historia de la literatura y de la poética, a partir de la distinción realizada por Aristóteles en la antigüedad[2]; estos aspectos los diferencian con claridad de los géneros simples.

Los teóricos también observan que no existe un solo criterio por medio del cual pueda decidirse la pertenencia o no a un género. En el proceso de reconocimiento o descripción se conjugan diferentes razonamientos y esa pluralidad de factores, perceptibles en las «definiciones» o «clasificaciones», explican tal complejidad. Según Kurt Spang, los criterios que se siguen para una definición de los géneros y de la literatura producen discrepancias: «los ámbitos que suelen aparecer

---

[2] Gérard Genette especifica que es erróneo atribuirle a Platón (Libro III, *República*) y a Aristóteles la división tripartita de los géneros –narrativa (épica), dramática y lírica– e intenta probar que esta distinción no corresponde a la antigüedad clásica sino que es muy posterior, data de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Recomienda, entonces, diferenciar los modos de enunciación y los de los géneros. El teórico afirma que «toda la cuestión consiste en saber si la clasificación de "formas naturales" puede todavía aplicarse legítimamente a la tríada lírica, épica, dramática, redefinida en términos genéricos. Los modos enunciativos pueden, en rigor, calificarse de "formas naturales". Al menos en el sentido en que se habla de "lenguas naturales": el usuario de la lengua, dejando de lado toda intención literaria, debe elegir constantemente, aunque sea de manera inconsciente, entre las actitudes de locución, como el discurso o la historia (Benveniste), la cita literal y el modo indirecto [...] La diferencia de estatuto entre los géneros y los modos es esencialmente ésta: los géneros son categorías propiamente literarias, los modos son categorías que provienen de la lingüística o, más precisamente, de lo que hoy se denomina pragmática. "Formas naturales", en sentido relativo y en la medida en que la lengua y su empleo aparecen como un fenómeno natural frente a la elaboración consciente y deliberada de las formas estéticas» (1977: 368-369). A posteriori, estas formulaciones fueron ampliadas en *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil, 1979.

con más o menos regularidad y también con acentuación discrepante son de orden cuantitativos, lingüísticos-enunciativos, temáticos[3], históricos y sociológicos» (1996: 31-32). El criterio cuantitativo corresponde a lo que vimos en el primer capítulo sobre el problema de la extensión del microrrelato, el segundo a lo que Todorov denomina *propiedades discursivas*, es decir, los elementos estilísticos, semánticos y pragmáticos. Estos rasgos serían los más literarios, dado que se refieren a la naturaleza verbal de la obra de arte literaria. Los aspectos más sobresalientes en el nivel lingüístico-enunciativo, según Spang, son:

1. *Rasgos métricos* (lo que nos permite reconocer un romance o un soneto)
2. *Rasgos estilísticos* (los más extendidos en la tradición literaria occidental son los estilos *alto, mediano y bajo* que señalaban las antiguas preceptivas contra las que combate el Romanticismo).[4]
3. *Funciones lingüísticas y registros*: en este aspecto entran en juego, además de lo estilístico, el carácter connotativo y denotativo del lenguaje. Por lo común se acepta que en la lírica casi siempre el lenguaje es más connotativo que en una narración. Sin embargo, debemos tener cierta cautela frente a tales generalizaciones, pues hay que admitir la presencia de ciertos textos narrativos cuyo lenguaje es altamente polisémico o textos líricos con predominio del aspecto denotativo. Esto demuestra que en la conformación de un género intervienen varios criterios para constituir la combinatoria de los diversos géneros. Otro

---

[3] Hay géneros, pese a que la literatura moderna admite el tratamiento de cualquier tema, dedicados a tópicos muy puntuales que los caracterizan: la elegía, por ejemplo, se refiere a la muerte o la fábula y el exemplum se ocupan de los comportamientos humanos. Cf. Spang (36-37).

[4] Este aspecto es el más controvertido; sin embargo, no implica que no siga utilizándose el estilo como elemento distintivo genérico, aunque en la actualidad ya no en su carácter rígido convencional, pero sí contemplando matices y modulaciones más ajustadas e individualizadoras (registros, sintaxis o léxico). Cfr Spang (33).

tanto puede afirmarse respecto de los registros lingüísticos, sociolectos, dialectos, idiolectos, que introducen matices en el texto literario y en ciertas circunstancias llegan a ser distintivos genéricos o bien solamente se erigen en caracterizadores de figuras o circunstancias. En este aspecto Bajtin, por ejemplo, señala el plurilingüismo como el rasgo preponderante en la novela. Finalmente, Spang menciona el tono (lo cómico, lo trágico, lo satírico, lo lúdico, lo grotesco, etc.), que si bien no es de carácter decisivo, en ocasiones adquiere peso específico (la comedia y la farsa son, en general, cómicas; las fábulas, sentenciosas, etc.).

4. *Rasgos enunciativos*: la explicación de Spang recurre a la teoría de los actos de habla (Austin, Searle); distingue entre la situación de habla performativa y la diferida o asimétrica, lo que equivale a la diferencia entre un discurso que se transmite en una situación comunicativa natural con presencia de los interlocutores, y la que se produce en ausencia del emisor en la recepción y del receptor en la emisión; ésta no admite el intercambio de roles entre los participantes. Toda comunicación literaria, en principio, pertenece en apariencia al segundo tipo de situación comunicativa. La obra se escribe en un determinado momento y se recibe en otro. En las obras literarias no siempre el autor apela en forma directa al lector, lo hace en cambio en ciertos fragmentos –la metalepsis estudiada por Genette, que comprende casos en que el autor es representado o se representa como alguien que produce algo que sólo relata o describe, según veremos en el capítulo final al enfocar los textos de Ana María Shua–. El autor, por ejemplo, delega el acto comunicativo a un narrador, en la lírica el «sujeto poético» del poema no coincide con el yo empírico del autor[5] y en el drama son los

[5] No todos los estudios teóricos coinciden con esta perspectiva; existen opiniones divergentes entre aquellos que sostienen la ficcionalidad del «yo» lírico y los que no la aceptan. Para Käte Hamburger (1995) el sujeto enunciativo lírico, desde el punto de vista lógico, posee el mismo estatuto de la enunciación en la filosofía y en la historiografía. Al respecto puede consultarse el apartado sobre Borges en nuestro tercer capítulo, allí desarrollamos esta problemática.

actores los encargados de proferir los enunciados, aunque es obvio que se produce un simulacro de discurso y de comunicación directos. Como ya señalamos, Félix Martínez Bonati (1972), con mayor propiedad, puntualiza que en la obra literaria se da un tipo de situación comunicativa imaginada.

Walter Mignolo (1984), al estudiar el *ensayo*, parte de las ideas de Boris Tomachevsky, para quien la literatura consiste en una constante agrupación de procedimientos que se organizan en un número estipulado de *sistemas*, utilizables en obras diversas y de esta manera se establecen *clases* particulares de textos o géneros. Se observa que para cada género existe una agrupación de procedimientos visibles denominados «marcadores genéricos». Éstos organizan la composición de una obra, son dominantes y los restantes se subordinan a ellos a fin de que un texto pueda constituirse como totalidad. A partir de allí, según su formulación, es factible definir los géneros literarios canónicos. Mignolo interpreta que el procedimiento expuesto por Tomachevsky es ambiguo; en la medida en que tiende a confundir dos niveles y la idea es precisamente diferenciarlos. En un nivel aceptamos que un género (una clase) se identifica por la agrupación de ciertos *procedimientos discursivos*[6] cuya función es la de ser marcadores genéricos (nivel «lógico»); en otro nivel «interpretamos» una agrupación de ciertos procedimientos y le aplicamos un nombre, o aceptamos una clase de textos a la que reconocemos por un nombre y después nos ocupamos de descubrir los pro-

---

[6] Todorov postula que el origen de los géneros se encuentra en el discurso humano y que la existencia de los mismos se determina por la codificación históricamente constatada de *propiedades discursivas*. Esta situación explicaría por qué no todos los actos de habla producen géneros literarios, pese a que éstos tienen su origen en los primeros. «Cada época tiene su propio sistema de géneros, que está en relación con la ideología dominante. Como cualquier institución, los géneros evidencian los rasgos constitutivos de la sociedad a la que pertenecen.[...] una sociedad elige y codifica los actos que corresponden más exactamente a su ideología; por lo que tanto la existencia de ciertos géneros en una sociedad, como su ausencia en otra, son reveladoras de esa ideología y nos permiten precisarla con mayor o menor exactitud» (1988: 38-39).

cedimientos discursivos que la particularizan. Mignolo, en cambio, establece que:

> Los géneros literarios no están sujetos, como las plantas, a leyes rígidas. La invención humana no sólo modifica la agrupación de procedimientos genéricos en la producción de textos, sino que cada definición de un género organiza e identifica procedimientos diversos. Por esta razón, los estudios genéricos deberían comenzar por hacer explícito el primer nivel para, luego, proceder a describir de qué manera, en diversas épocas históricas, se "interpretan" las estructuras lógicas que subyacen a las clasificaciones genéricas. Esto equivale a decir que el objetivo de los estudios tipológicos no es el de definir los géneros, sino el de describir cómo éstos llegan a constituirse (1884: 210).

La perspectiva de este teórico, sin duda, adscribe a una concepción abierta y flexible acerca de los géneros y de la literatura. Por otra parte, si tenemos en cuenta los señalamientos de Todorov, en cuanto a que en el género coinciden la poética general y la historia literaria, la perspectiva de Mignolo privilegia en cierta medida los criterios históricos y sociológicos. En referencia a estos últimos, Spang sostiene que la historicidad del género literario, en tanto convención artística situada en el tiempo, «es el fundamento de su ser como tal género» (1996: 37). La «genericidad», entonces, implica la historicidad y admite dos enfoques: el *apriorístico*, el del preceptista que dicta reglas como autoridad a la que se debe obedecer y, por otro lado, el enfoque *observador*, cuya premisa fundamental es observar y sistematizar el fenómeno que se busca estudiar. En este caso la teoría se organiza en forma descriptiva a partir de la observación de un corpus existente, procedimiento que aplica Mignolo y al que adherimos en la elaboración de este trabajo.

En nuestra formulación, seleccionamos ejemplos dentro de una primera fase para mostrar cuáles son las principales innovaciones que el imaginario de la modernidad – Charles Baudelaire y otros poetas franceses, a los que se suman los vanguardismos europeos– produce en la literatura latinoamericana. Nos interesa sobre todo el influjo observable en la poesía y en algunas formas narrativas mixtas como la cróni-

ca y el poema en prosa, situadas entre el modernismo y la vanguardia. Este recorrido intenta ubicar en dónde se encuentran las matrices de escritura que contribuyen a configurar la tradición del microrrelato. Al aceptar, de acuerdo con nuestra posición de lectura, la existencia de este nuevo género, consideramos no sólo los discursos críticos que inciden en su tardía canonización, sino también la experiencia literaria que, según los marcos discursivos vigentes, nos permite reafirmar su autonomía y comprender los avatares de su historia.

2. La tradición y el proceso de formación del género

Según nuestra hipótesis, el microrrelato atraviesa cuatro fases en su proceso de formación, asociadas a momentos de innovación y cambio en la cultura latinoamericana. Si afirmamos que se trata de un género caracterizado por variadas estrategias de hibridación discursiva cuya propagación comienza a ser notoria en la segunda mitad del siglo XX, nos parece imprescindible esbozar un panorama que facilite ubicar en dónde se encuentran sus orígenes y describir su posterior «evolución».[7] Emir Rodríguez Monegal en «Tradición y Renovación» (1972), se refiere a la ruptura como proceso permanente, mediante el cual «las letras latinoamericanas han asistido a una ruptura violenta, apasionada, de la tradición central» (139). Señala tres momentos de crisis: el primero se corresponde con las rupturas vanguardistas surgidas en el período de entre guerras en la década de 1920; el segundo,

---

[7] Es factible la objeción al uso de este término, por tal razón nos interesa explicar que no estamos pensando en el modelo de Brunetière (1890), cuya teoría sobre la vida de los géneros –inspirada en Darwin– señala el origen, la evolución y la muerte de los mismos. Nuestra idea de evolución se refiere, en todo caso, a la formación y la posterior diversificación del microrrelato, que afecta no sólo sus propiedades inmanentes sino también las funciones que desempeña o puede desempeñar en la vida social. Estos factores en su mayor parte son indisociables debido a que existen estrechas relaciones entre la función y la estructura. Ciertas estructuras son las que predisponen al género a cumplir una determinada función. Sobre estas cuestiones ver: Michal Glowisnki. «Los géneros literarios» (1993: 93-109).

con la crisis cultural motivada por la revolución civil en España y la segunda guerra mundial, y el tercero, con la década de 1960, que coincide con la mayor difusión de la revolución cubana. Estos instantes de ruptura presentan dos aristas, ya que en cada caso se rompe con una tradición y se intenta instaurar una nueva. Sin embargo, en ese movimiento en cada una de estas etapas los escritores se retrotraen al pasado (inmediato o remoto) con el fin de legitimar la revuelta, «para crearse un árbol genealógico, para justificar una estirpe. Ocupados a la vez del futuro que están construyendo y del pasado que quieren rescatar, los hombres centrales de estas tres crisis reflejan claramente ese doble movimiento circular (hacia adelante, hacia atrás) que es característico de los instantes de crisis» (1972: 139). Los señalamientos de este autor nos parecen operativos, ya que, dentro de las fases mencionadas, nos permiten situar también los períodos de emergencia y consolidación del género. Estos aspectos serán explicitados más adelante.

En este estudio, que abarca un espacio más amplio desde el punto de vista cronológico, agregamos un cuarto momento, que comprende las dos últimas décadas del siglo XX; el período coincide, de modo general, con el ingreso en la cultura globalizada. Como en dicha fase nos referimos exclusivamente al contexto argentino, estudiamos la transición del género entre las décadas de 1970 y 1980, signadas por la violencia y el autoritarismo de la dictadura militar (1976-1983). Por último, nos concentramos en las problemáticas de la globalización, con el objetivo de explorar las realizaciones contemporáneas del proceso canonizador y su resultante, la «estabilización» del género. En este capítulo nos referiremos más exhaustivamente a la primera fase y, en parte, a la segunda, ya que la renovación de la cuentística tiene su máximo exponente en Borges, y sobre este autor junto con Augusto Monterroso nos explayaremos en el tercer capítulo.

Los antecedentes del microrrelato se remontan a la escritura fragmentaria de los modernistas, que en muchos casos retornan a fuentes clásicas y en otros, a la cultura oriental; asimismo, a los cambios operados, primero en la vanguardia –especialmente en el ámbito de la poesía– y después al producirse la renovación del cuento durante las décadas de 1940 y 1950. En los años sesenta su desarrollo es paralelo al boom de la novela.

2.1. Primera fase: entre el modernismo y la vanguardia

La primera fase corresponde a los antecedentes o las raíces del género, que se encontrarían en la obra de precursores como el mexicano Julio Torri y otros autores de filiación modernista.[8] En Rubén Darío y Leopoldo Lugones se halla el germen de estas formas de escritura –en las composiciones de *Azul* (1888) como «Naturaleza muerta»[9] y en otras posteriores como «El nacimiento de la col».[10] Algunas estrategias textuales utilizadas por estos autores prefiguran modalidades de escritura propias de las vanguardias, cuya circulación ocurre algunos años más tarde, especialmente en el caso de Darío.

En cuanto a Lugones, su *Filosofícula* es ya de 1924. En la advertencia el autor subraya que el libro es «modesto» y «ligero», aspectos que no le impiden ser, a la vez, filosófico. Responde más bien a «un ingenuo afán de explicar la causa de las cosas. Pero no expone un sistema de filosofía, ni se propone nada trascendental [...] durante este paseo o divagación sin trascendencia el autor intentó aplicar a cada

---

[8] David Lagmanovich advierte la necesidad de retrotraerse al modernismo y la vanguardia para ubicar los orígenes en la historia del microrrelato y nos ha orientado en nuestras primeras aproximaciones a estos estudios (1996a y 1996b). Lagmanovich sostiene que: «Más allá del modernismo, es evidente que esas semillas [los microrrelatos] fructifican en la época de nuestras vanguardias [...] Entre los microrrelatos escritos en esos dos momentos en la evolución literaria hispanoamericana, y los que se escriben en nuestros días, hay innegable continuidad. Es evidente también que son cada vez más abundantes las construcciones narrativas de este tipo. En mi opinión, eso no implica que el microrrelato esté relacionado *solamente* con la actitud llamada posmoderna o con el clima intelectual de este fin de siglo [...] Por comodidad podríamos distinguir en su evolución tres fases: la modernista, la vanguardista y la posmoderna». (1997: 12-13).

[9] El texto corresponde a la sección «En Chile», constituida de doce fragmentos pictóricos numerados y titulados en forma independiente.

[10] Publicado originariamente en *La tribuna de Buenos Aires* el 4 de octubre de 1893. Citamos por la edición *Cuentos completos de Rubén Darío*. Edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez. Estudio preliminar de Raimundo Lida. México: Fondo de Cultura Económica, 1950. 207. Debemos a Carlos Batilana algunas de las orientaciones para la lectura de estos «cuentos» y los datos bibliográficos sobre la crónica modernista.

suceso la filosofía del sistema correspondiente» (1948: 9). Según se vislumbra, el texto no responde a los cánones de la disciplina filosófica sino a los de la literatura, de acuerdo con parámetros de lectura más contemporáneos; se acerca a las tendencias vanguardistas y al tipo de realizaciones que leemos hoy como microrrelatos. Lugones retorna a fuentes orientales, a la antigüedad clásica y a motivos bíblicos («El tesoro de Scheherezada», «Orfeo y Eurídice», «Las cenizas de Hércules», «Jesús y la samaritana», «La estrella de los magos»), junto al particular tratamiento de una diversidad de temas filosóficos. A través de las fuentes, el libro, en un gesto característico de la modernidad, evidencia la búsqueda de originalidad retornando a los orígenes; este principio se convierte en una operatoria recurrente en casi todos los cultores del género.

En cuanto a la vanguardia, puede señalarse que en la Argentina el primer poemario de tendencia vanguardista bien definida, *El cencerro de cristal,* de Ricardo Güiraldes, aparece en 1915.[11] Las experiencias innovadoras que se destacan en este período no sólo ocurren en el ámbito de la poesía –región que la crítica ha explorado de manera más exhaustiva– sino que también se desplazan hacia otros géneros. En este sentido, es importante, al trazar la genealogía del microrrelato, tener en cuenta las construcciones narrativas breves del chileno Vicente Huidobro[12], las de Arqueles Vela (*El café de nadie*, 1923), las

---

[11] Hugo Verani establece los límites temporales de los vanguardismos, aproximadamente, entre 1916 –año en que Vicente Huidobro expone, en Buenos Aires, por primera vez, su teoría sobre el creacionismo– y 1935. La práctica del creacionismo se inaugura con *El espejo de agua,* en donde el poeta chileno incluye su memorable «Arte poética». Por otro lado, Verani afirma que el auge de la vanguardia argentina ocurre entre 1921 y 1927, pero los cambios se inician antes: «la prematura liberación de convencionalismos literarios pasó inadvertida hasta que la generación siguiente supo valorarla. Dos nombres son precedentes inmediatos del ultraísmo de los veinte: Ricardo Güiraldes, quien anticipa móviles ultraístas –la experimentación formal, la libertad rítmica, la metáfora audaz– [...] y Macedonio Fernández, escritor de desconcertante humor conceptual y parndojales especulaciones metafísicas, cuya afinidad con Borges es bien conocida» (1990: 42-43).

[12] Octavio Paz (1974) considera a Huidobro el iniciador de la vanguardia en la literatura hispanoamericana.

prosas de Ramón López Velarde y Alfonso Reyes (México) y las del argentino Macedonio Fernández.

A propósito de Macedonio, deberíamos entenderlo más allá de su contacto con los jóvenes vanguardistas en la década de 1920 y estudiarlo como un predecesor finisecular, siguiendo una propuesta de lectura genealógica.[13] Los primeros textos de este autor, diseminados en diversas publicaciones, admiten una colocación contigua a la crónica. Esta forma mixta, dotada de singular capacidad para mezclar las aguas de la literatura y el periodismo, se proyecta en los escritos macedonianos por el hecho de presentar un carácter híbrido y proponer al lector una variedad de temas, enfocados desde una mirada original. De acuerdo con las expectativas de lectura de la época, la crónica constituye un género menor y muchos de sus cultores –Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, José Martí o Darío, por ejemplo– reconocen sus dificultades y defienden su legitimidad.[14] Al estudiar la hibridación genérica en algunos escritores mexicanos contemporáneos, Linda Egan (1995) afirma irónicamente que «del llamado artículo de costumbres, inventado [...] por Guillermo Prieto, se distinguían (al menos) cuatro clases: el ensayo, el cuento, la crónica, y la nota periodística. Nunca ha sido fácil distinguir entre ellos en México» (157). Podríamos agregar que mucho menos en el conjunto de Latinoamérica

---

[13] Mónica Bueno (2000) revisa los escritos finiseculares de Macedonio –*Papeles antiguos*– que se alimentan de la crónica modernista y poseen la fuerza emancipatoria de teorizaciones posteriores. Esos textos –"La calle Florida", publicado en *El progreso* en 1892, "El problema moral" o "Ensayo de una nueva teoría de la psiquis" (1907), por ejemplo– contienen el germen de sus postulaciones acerca del sujeto, la ficción, etc., es decir, que encontramos en ellos la procedencia de una escritura que comienza el trabajo de socavamiento, reconocible en el viejo vanguardista de la década de 1920.

[14] En el prólogo a las crónicas de Manuel Ugarte, Darío no desconoce que la tarea periodística es ancilar y tiene hasta un valor inferior entre los intelectuales de la época, pero demuestra tener conciencia del género como una forma mixta favorable al tratamiento de temas diversos; tampoco se priva de destacar en Ugarte el dificultoso y duro oficio de cronista. Se dirige al lector para señalar lo siguiente: «no os extrañéis si encontráis a veces al filósofo en el corresponsal, y en el reporter al poeta» y afirma: «se puede ser ligero como el aire y llevar el polen fecundador» (1902: 1-11).

ni en otras latitudes, gracias al surgimiento de la institución del periodismo en la modernidad. En la crónica, según Aníbal González Pérez, los modernistas aprovechan el espacio de la prensa para afianzar su estilo, explorar y definir la naturaleza del discurso literario en contraste con el discurso periodístico. La vaguedad genérica de la crónica brinda el espacio propicio para insertar textos puramente ficcionales en la prensa; ésta, a su vez, sirve a los escritores como vehículo para expresar su visión anticapitalista y artesanal de la creación artística y experimentar las posibilidades literarias de ese lenguaje convertido en objeto. Los modernistas utilizan en sus crónicas un discurso frívolo, metafórico, saturado de alusiones literarias y culturales como desafío frente a las exigencias informativas, utilitarias y materialistas del periodismo.[15]

En cuanto a los primeros textos de Macedonio Fernández relacionados con la crónica modernista, Mónica Bueno aporta la siguiente reflexión:

> La crónica es en aquel Fin de Siglo un lugar espurio, donde las mezclas proliferan y exasperan cualquier delimitación, cualquier frontera establecida ¿qué otro lugar podría haber elegido aquel que luego no sólo cuestionaría los marcos genéricos sino que fundaría su propia teoría del Belarte conciencial? [...] La crónica propone dar cuenta de los cambios de la modernización e instala los dispositivos para captar esos cambios; establece, así, un contrato fijo por el cual su escritura se construye en función de un sistema de representación que supone los nuevos modos de percepción. Al mismo tiempo, ese carácter de actualidad que necesita ser tal, se conjuga con ese doble aspecto de la moderni-

---

[15] Al respecto Aníbal González Pérez afirma que el valor de entretenimiento apunta al carácter de mercancía de la crónica periodística. «Se trataba de textos para ser comprados y consumidos junto con el periódico en el que aparecían y debían contribuir al atractivo del mismo [...] Hubo excepciones importantes; las crónicas de Martí, sobre todo sus "Escenas" europeas y norteamericanas, eran textos de valor noticioso a la par que literario e ideológico. Este aspecto [...] hizo [de las crónicas], como observó el propio Nájera, textos proteicos de difícil clasificación genérica» (1995: 157-158).

> dad que cobija lo eterno en lo transitorio y que contiene el conflicto de lo nuevo en la duración (2000: 74).

Los recursos narrativos, ficcionales y hasta poéticos de la crónica modernista, refuerzan su vínculo estrecho con la literatura y favorecen la circunstancia de que muchos textos, cuyo origen fue periodístico, se publicaran después como cuentos y también, desde nuestra percepción actual, como microrrelatos. Así ocurrió con algunas prosas de Darío o las de *El minutero* (1923) de Ramón López Velarde. En el caso de Macedonio, los recursos narrativos, ya utilizados en sus escritos primigenios, sintetizan y facilitan la producción de sentido de manera condensada y se erigen en elementos complementarios, encargados de promover la crítica, la ironía, así como el humor y sus paradojas.[16] En la segunda década del siglo XX, Macedonio empieza a dar mayor relieve a su obra o anti-obra –poesía, filosofía, prosa humorística y narrativa–; se ocupa de publicar dos libros, uno de dimensión filosófica, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (1928), y otro autobiográfico, *Papeles de recién venido* (1929).

López Velarde (1888-1921), por su parte, integra junto con Alfonsina Storni, Gabriela Mistral, Baldomero Fernández Moreno, José María Eguren, Luis Palés Matos y Porfirio Barba Jacob, entre otros, el denominado *posmodernismo* –momento intermedio entre el modernismo y la vanguardia– que se distingue del modernismo hispanoamericano representado por las figuras centrales de Darío, Lugones y Julio Herrera y Reissig. López Velarde, recordado por su célebre poema *La suave patria* (1921), recibe la temprana influencia de los poetas franceses de la modernidad, que se acentúa luego en los vanguardistas. Se lo considera un descendiente lejano e indirecto de Baudelaire, ya que ostenta una mayor afinidad con Jules Laforgue –poeta menor– que continúa tras la huella del primero.

Conviene recordar aquí que Walter Benjamin (1980) señala a Baudelaire como el primer poeta moderno, debido a su original toma

---

[16] Para mayores detalles sobre la crónica modernista pueden consultarse: Susana Rotker. *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*. La Habana: Casa de las Américas. 1992 y *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires. 1892-1916*. Susana Zanetti comp. Buenos Aires: Eudeba, 2004.

de conciencia de la función crítica de la poesía. Sus textos, *Las flores del mal*, pero sobre todo *El spleen de París*, conocido también como *Pequeños poemas en prosa*, destilan un lenguaje corrosivo que nace de situaciones y expresiones propias de la angustia, de la soledad y el vértigo, producto de la aceleración del tiempo en la ciudad moderna. La experiencia de pérdida del individuo en la masa y la experiencia de shock promueven la transformación de los hábitos perceptivos del hombre moderno en la ciudad capitalista.[17] Las prosas baudelerianas, a su vez, remedan las fantasías imaginativas de *Gaspard de la nuit* de Aloysius Bertrand e infunden su estilo en Max Jacob (*Le cornet á deés*, 1917)[18] o en Vicente Huidobro (*Tres inmensas novelas*, 1932). La figura del intelectual en el que conviven la autoconciencia de pertenecer a la modernidad, lo fugaz y lo eterno, la fascinación y el rechazo frente a la novedad y a las vertiginosas transformaciones, encuentran su expresión más nítida en la obra de Baudelaire.

La relación entre la poesía de López Velarde y la de Baudelaire fue entrevista por Xavier Villaurrutia; posteriormente, Octavio Paz (1987) refuerza esta visión, observando ciertas diferencias que en realidad no ocultan muchas y profundas semejanzas.

> Los dos son "poetas católicos", no en el sentido militante o dogmático sino en el de su angustiosa relación, alternativamente de rebeldía y dependencia, con la fe tradicional; su erotismo está teñido de una crueldad que se revuelve contra ellos mismos [...] ambos aman los espectáculos del lujo fúnebre: la cortesana, encarnación del tiempo y la muerte, las bailarinas, los payasos, la domadora, los seres al margen [...] Hay en los dos la misma continua

---

[17] En esta línea de pensamiento sobre la modernidad, Marshall Berman reafirma las ideas de Benjamin: «Cuanto más seriamente se ocupa la cultura occidental de la cuestión de la modernidad, más apreciamos la originalidad de Baudelaire y su valor como profeta y pionero. Si tuviésemos que nombrar a un primer modernista, ciertamente éste sería Baudelaire» (1988: 130).

[18] Debemos a Jorge Monteleone la lectura de este libro, recomendado por su cercanía con los escritos de Torri y López Velarde; también el dato de la reedición en español, a la que tuvimos acceso en la etapa de corrección de este capítulo. Max Jacob. *El cubilete de dados*. Madrid: Losada, 2006. Traducción y prólogo de Guillermo de Torre.

> oscilación entre la realidad sórdida y la vida ideal ("edén provinciano" o *chambre spirituelle*); la idolatría por el cuerpo y el horror del cuerpo; la sistemática y voluntaria confusión entre el lenguaje religioso y el erótico, no a la manera natural de los místicos sino con una suerte de exasperación blasfema... En una palabra, hay el mismo amor por el *sacrilegio* (1987: 82).

López Velarde es un gran admirador de Lugones.[19] Sin embargo los recursos de Lugones que asombran al mexicano, según Paz, ya están presentes en la poesía de Laforgue, por ejemplo: las rimas insólitas, la imagen autosuficiente, la ironía, los contrastes dinámicos, el choque entre lenguaje literario y lenguaje coloquial. A pesar de ser un poeta menor, Laforgue, al igual que los grandes poetas franceses –simbolistas, surrealistas–, ejerció una curiosa irradiación fuera de Francia y un notorio influjo en Lugones.[20]

Entre los textos de López Velarde[21] que se acercan temática y formalmente a las tendencias vanguardistas, nos interesa uno en particular, «Eva», incluido entre las prosas de *El minutero*. El volumen, compuesto de materiales breves –textos y crónicas publicados en periódicos–, se pliega a un sistema estético afín a su producción poética, pero la diferencia estriba en la disposición de recursos para animizar los objetos; éstos, sin abandonar su sentido utilitario ni su cotidianidad, se transforman en cosas sorprendentes y adquieren tal vigor que llegan a ser auténticos protagonistas. La idea del autor, al parecer, consiste en percibir otra realidad o descubrir el rostro verdadero de diferentes personajes y objetos.

---

[19] El mexicano considera a Lugones «el más excelso o más hondo poeta de la lengua castellana». Existen correspondencias muy visibles entre la obra poética de López Velarde y *Lunario sentimental* de Lugones (Martínez: 1971).

[20] Cfr. Octavio Paz «El camino de la pasión (Ramón López Velarde)» (1987: 72-141).

[21] Como consecuencia de haber vivido pocos años su obra es escasa, apenas pudo publicar dos libros: *La sangre devota* (1916) y *Zozobra* (1919). Existen otros tres volúmenes editados en forma póstuma: el poemario *El son del corazón* (1932) y dos libros de prosas: *El minutero* (1923) y *El don de febrero* (1952).

«Eva» admite ser leído como poema en prosa y como relato. Presenta tres aspectos que nos interesan en este estudio: primero, su vinculación con el microrrelato por el hecho de estar infestado de ironía; segundo, el tratamiento de un motivo bíblico –la expulsión del Paraíso– que señala el retorno a fuentes antiguas y prefigura la constitución de series temáticas dentro del género. En tercer orden, la fluctuante figuración de Eva como «arquetipo de mujer». La devoción y el deseo expresados con ciertos rodeos aparecen entremezclados con la infantilización del narrador. En efecto, hacia el final hay una clara alusión, de tono irónico, a uno de los cuentos más legendarios de la literatura infantil. El relato dice:

> Porque tu pecado sirve a maravilla para explicar el horror de la Tierra, mi amor, creciente cada año, se desboca hacia ti, Madre de las víctimas. Tu corazón, consanguíneo del de la pantera y del del ruiseñor, enloqueciéndose ante la ira de Jehová, que te produjo falible y condenable, se desenfrenó con la congoja sumada de los siglos. La espada flamígera te impidió mirar el laicismo pedestre que habría de convertir al verdugo de Abel en símbolo de la energía y de la perseverancia. Pon mi desnudez al amparo de la tuya, con el candor aciago con que ceñiste el filial cadáver cruento. Mi amor te circuye con tal estilo, que cuando te sentiste desnuda, en vez de apelar al follaje de la vid, pudieras haber curvado tu brazo por encima de los milenios para pescar mi corazón. Yo te conjuro a fin de que vengas, desde la intemperie de la expulsión, a agasajar la inocencia de mis ojos con el arquetipo de tu carne. Puedo merecerlo, por haber llevado la vergüenza alícuota que llevo de ti, con la ufanía de los pigmeos que, en la fábula de nieve, conducen el cadáver cuyas blancas encías envenenó la fruta falaz.

Aunque construye una imagen ligeramente desviada del arquetipo, el relato trasunta ambigüedad y no abandona la figuración de Eva como artífice del pecado y portadora de la culpa heredada por su descendencia. El narrador, en idéntica condición de intemperie, establece una actitud cómplice en la que se identifica con el personaje; lanza su conjuro atravesando milenios y reclama el abrazo en una suerte de hermandad y devoción amorosas. Más allá de la lisonja, se plantea la imposibilidad de sustraerse a los requiebros del amor y del placer eró-

tico, aunque este sentimiento sitúe al hombre en una escala «inferior», según la concepción del poeta.[22] En tal aspecto, es factible advertir las proximidades entre prosa y poesía, ya que ambas instauran un sistema conexo en el que amor y deseo se experimentan de modo inocente e infantilizado. Este sentimiento está asociado al fervor que los enanos muestran hacia Blancanieves. Desde otro punto de vista, el deseo y la tentación de la carne no están desligados de la culpa, en consonancia con la clave estética de los poemas de *La sangre devota*. [23] Allí el poeta se convierte en espectador de sí mismo, su fervor le resulta levemente cómico y trata a sus creencias con la sutileza de quien practica un estilo en el que conviven ternura e ironía.

La mujer, para López Velarde, es una dualidad en sí misma: alma y cuerpo, cielo e infierno y su drama es que no hay opción posible entre ambos términos. La oposición se torna dual: el cuerpo es, al

---

[22] Saúl Yurkievich sindica a López Velarde como un hombre de prosapia, católico, cultor de valores tradicionales, aquerenciado con todo lo oriundo: «apegado a su pasado y enraizado en su terruño, invoca con nostalgia la cariñosa mansedumbre provinciana. Defensor del orden institucional, hombre de la iglesia y de las leyes, es conservador en lo político pero poco o nada en lo ético personal y en lo estético. Célibe consuetudinario, donjuanesco a su manera (o sea discretamente), necesitado admirador de la mujer, panegirista de lo femenino, no puede ni desea reprimir su apetencia erótica. Pero el ejercicio amoroso, a la vez que lo enardece, atiza su malestar de conciencia, lo coloca en situación de permanente conflicto, lo obliga a mezclar "tierra y cielo", lo cual le ocasiona "tan graves aprietos en el confesionario". El López Velarde real, el de la carne perecedera, se ha perdido. Su subjetividad empírica, extratextual, sólo resulta parcialmente recuperable a través de sus escritos. Aparte del disperso mosaico de los testimonios sobre su persona, nos queda exclusivamente la personalidad que su obra proyecta [...] El poema, para él obra de sonda mental, actúa de manifestante del fuero más íntimo, de registro de lo más sensible y recóndito del alma» (1997: 97).

[23] Este poemario, nos dice Octavio Paz, «es enteramente ingenuo», si se repara por ejemplo en la ambigüedad del título, como también en la dualidad que lo sostiene: la de la carne y el espíritu, presente en casi toda su obra. Junto a Fuensanta –nombre tomado de la tradición provenzal para ocultar la identidad de la mujer amada– conviven otras figuras como la prima Águeda, a la que contempla con la mirada del deseo adolescente. La imagen del amor que nos entrega el poeta encarna «la confusión de sentimientos que él llama *devoción*». (1987: 67).

mismo tiempo, placer y encarnación de lo absoluto, pero está condenado a la corrupción, a la muerte. La dualidad que ve en la mujer trasciende lo psicológico y lo moral para alcanzar una dimensión metafísica y teológica. La mujer es la *Virgen* –fuente del amor absoluto e incorruptible– y es también Eva; de ella desciende el hombre con su condena original, es la madre de las víctimas y su pecado explica el horror que se esparce en la tierra (Sucre, 1985: 51-82).

La alusión del final en «Eva» se vincula en parte a la recreación de fábulas infantiles, que reaparece en cultores contemporáneos –René Avilés Fabila– y en escritoras como Ana María Shua o Luisa Valenzuela. Más interesante aún es leer la contraparte del texto de López Velarde en «Principio de la especie» de Valenzuela, quien aporta otra visión del motivo de la caída, en la que revierte la idea de pecado en la cultura occidental. La autora nos devuelve una imagen picaresca, cáustica y tierna a la vez, de una Eva que habla por sí misma en el relato. En el capítulo IV nos ocupamos de profundizar este singular modo de configuración, desde un punto de vista genérico-sexual.

Nos parece oportuno, a modo de recapitulación, preguntarnos cuáles son entonces las principales aportaciones de los textos de López Velarde a la tradición del microrrelato. Las respuestas, como tratamos de apuntar, se encontrarían en el cultivo del poema en prosa, que hereda de los autores franceses, y de formas mixtas como la crónica; igualmente en las alusiones intertextuales, en la invención de un estilo y en la utilización del humor, la ironía y la ambigüedad. La capacidad de introducir elementos burlescos sobre su propia poesía, sin renegar de ella, constituye el mejor indicio de la conciencia crítica, signo de la modernidad del poeta. Es cierto que en López Velarde despuntan, a veces, el rebuscamiento y la sensiblería cursi, pero los estereotipos propios de la retórica modernista en decadencia no invalidan la importancia de los elementos antes mencionados. Paz lo considera «un gran poeta menor» e intenta revertir los supuestos de la crítica precedente, indicando que no se trata de un poeta provinciano, aunque su pueblo de «cielo cruel y tierra colorada» sea tema frecuente en su obra. La mixtura de lo cotidiano y lo poético, las situaciones absurdas, las revelaciones

oblicuas y las singulares alianzas entre lo grotesco, lo tierno y lo delirante lo convierten en un poeta moderno.[24]

No ofreceríamos un ajustado panorama sobre el cultivo de las formas breves en México si no mencionáramos a José Juan Tablada (1871-1945). Luego de su inicial filiación con el modernismo, el poeta lleva adelante un cambio radical en su estética, situación que lo convierte en uno de los principales renovadores de la poesía latinoamericana. Si López Velarde es tildado de poeta provinciano, Tablada se diferencia de él por su interés en los viajes. Su curiosidad por la cultura oriental lo conduce por el camino de la experimentación, que se ve plasmada en la adaptación del haikai o haiku japonés y en la combinatoria de formas espaciales e ideográficas. El haiku, identificado por su extrema brevedad, conjuga la sorpresa, la ironía y el poder sintético e imaginativo. La tensión antagónica que lo define fusiona imágenes intensas y fugaces de gran plasticidad visual. Los libros más importantes, que tal vez constituyan su verdadera obra, son *Un día* (1919), *Li-Po y otros poemas* (1920) y *El jarro de flores* (1922)[25] En ellos logra el ajuste y la mesura de la luminosidad y la transparencia, con las que encara su nueva concepción del poema, basada en un aprendizaje a la vez estético y espiritual.

Tablada había vivido en Japón, lo que nos lleva a suponer que conoce en parte la lengua y con estos rudimentos traduce y hace pará-

---

[24] Paz sostiene que «la poesía moderna nace en Hispanoamérica antes que en España (con la única y gran excepción de Gómez de la Serna) y uno de sus iniciadores es López Velarde» (1987: 87). Por su parte, José Luis Martínez asevera que si el poeta no hubiese escrito más que sus prosas de *El minutero*, este libro bastaría para hacerlo merecedor de un lugar destacado en las letras mexicanas. «Nada queda de pasajero en las páginas que escribió para el periódico, y mucho será lo que de ellas permanezca. Un cordial equilibrio de emoción y de pensamiento, de humor y de penetración, hace de casi todos sus *ensayos*, breves obras maestras» (1949: 24).

[25] Contemporáneo de Lugones, Tablada publica en los órganos de difusión del modernismo y defiende la estética de este movimiento. A esta primera etapa pertenecen dos libros: *El florilegio* (1896) y *Al sol y bajo la luna* (1918). Cfr. José Juan Tablada. *Tres libros. Un día ... (poemas sintéticos), Li-Po y otros poemas, El jarro de flores (disociaciones líricas)*. Estudio preliminar de Juan Velasco. Madrid: Hiperión, 2000.

frasis de algunos poetas japoneses; escribe además artículos sobre pintores de ese país, entre otras actividades. Primordialmente, el poeta busca la limpidez y la transparencia de la concisión en su nueva escritura; aunque no sigue de modo riguroso las constricciones métricas del haiku, es fiel a su estructura verbal y a su espíritu.[26] Sus poemas, por lo común, se resuelven siguiendo el original, en tres versos y en menor medida en dos o cuatro líneas; estas formas de reducción y síntesis del poema se corresponden con el poder de sugerencia y con la expansión del sentido, puesto que, como afirma Guillermo Sucre: «el poema dice más de lo que enuncia».[27]

La gravitación del aporte de Tablada con referencia a nuestro panorama se debe a que lleva al extremo la concisión y el poder de síntesis de la imagen. Su práctica del bestiario, bajo la impronta poética, se convierte, a posteriori, en una de las realizaciones predilectas del microrrelato, conformando series en el espacio del género (el *Bestiario*, de Arreola; *La oveja negra y demás fábulas*, de Monterroso; *Los animales prodigiosos* de René Avilés Fabila). En la páginas de *Un día* y en *El jarro de flores*, Tablada procede como el

---

[26] Alberto Silva señala que «el haiku es un poema breve, en general de diecisiete sílabas dispuestas en tres versos de cinco, siete y cinco sílabas. Esta estructura para nada resulta intocable. Bashô, patrón espiritual del género, se apartó en numerosas ocasiones del consagrado patrón métrico. Por otra parte, no escasean poemas que incluyen un hemistiquio en el verso central, con lo que se transforma en algo similar a los pareados. La métrica traza un horizonte, relacionado con el afán de brevedad y concisión [...] Pero al mismo tiempo las variaciones métricas tienen que ver con que los haikus están compuestos principalmente por ideogramas (*kanji*), y que estos se caracterizan por su gran concentración y polisemia, todo lo cual explica que los significados se dispareen, propulsados en direcciones a menudo dispersas» (2005: 24-25).

[27] Sucre sostiene: «Tablada hace más intensa la imagen sin necesidad de recurrir a ninguna "metafísica", ni de buscar ninguna "profundidad". Su técnica no se define por la textura rica, imagée, sino por la superficie plana, sin relieve; sus poemas son cuerpos verbales bien delineados [...] El instante está menos ligado al tiempo que al espacio: un espacio cuya perfección reside en la finitud. Este espacio, además, es americano, no ya por la exuberancia, sino por cierta calidad de la luz, por cierta diafanidad y frescura de la materia. En él no sólo vemos lo real (el bestiario, las frutas del trópico) sino también la mirada que ve: una mirada irónica y jubilosa a la vez» (1985: 79).

naturalista que va inventariando con pinceladas tenues y fugaces la naturaleza hasta conformar una bellísima colección, un jardín en el que conviven las especies más diversas: insectos, pájaros, árboles, flores, frutos y otras clases de animales. Elabora así una suerte de álbum en el que encontramos fotografías –del paisaje, los caminos y los habitantes de su pequeño paraíso–, captadas en diferentes instantes del día. En él ya está presente la idea del libro armado como una colección dispuesta en serie, tal como veremos en los escritores más significativos del microrrelato.

Los propósitos innovadores de Tablada coinciden, en parte, con el espíritu que anima la escritura de Julio Torri (1889-1970), surgida también con anterioridad a la explosión de los movimientos vanguardistas. El autor hace oídos sordos a los estrépitos pasajeros y a las modas; se diferencia de las propuestas de grupo y concibe su arte conciso, más que nada, como un modo de cortesía hacia el lector. Ésta es la marca de origen más consistente de las tentativas experimentales de quienes, a lo largo de un siglo, han cimentado sus poéticas en función de la brevedad.

2.1.1. Julio Torri, un precursor

La obra de Torri no tuvo la repercusión que merece entre los críticos, si bien recibió comentarios verbales elogiosos de sus contemporáneos, sobre todo de sus compañeros del *Ateneo de la Juventud*[28]; sin

---

[28] El grupo emprende hacia 1910, paralelamente a la revolución política, una verdadera revolución cultural en México, que constituye el basamento de la cultura contemporánea de ese país. Los ateneístas se proponen el conocimiento y el estudio de la cultura mexicana; al mismo tiempo se interesan por las literaturas española e inglesa y por la cultura clásica –además de la francesa que fue considerada desde el romanticismo–, por los nuevos métodos críticos para el examen de obras literarias y filosóficas y por el pensamiento universal. Uno de sus principales animadores fue el dominicano Pedro Henríquez Ureña y entre sus integrantes se cuentan: Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Enrique González Martínez, Ricardo Gómez Robelo, Jesús T. Acevedo y Torri. Cfr. José Luis Martínez (1949: 3-12).

embargo, éstos fueron reticentes a reseñar su primer libro. Los avatares mencionados quizás se expliquen por el hecho de que los textos circularon en publicaciones periódicas y fueron reunidos en libro, luego de cuidadosas correcciones, gracias al estímulo de Pedro Henríquez Ureña. Serge Zaïtzeff (2004) sostiene:

> nadie se atrevió a reseñar *Ensayos y poemas*, seguramente porque se trata de una obra *sui generis* que desconcertaba por su innegable originalidad. No era un libro modernista ni tampoco uno de índole criollista. Por los temas que exploraba, por sus rasgos estilísticos, se distinguía notablemente de la literatura de su tiempo. La crítica se quedó callada porque no sabía qué hacer con algo tan fuera de serie (2004: 292).

El reconocimiento tardío quizás responda a las singularidades estilísticas, que imposibilitan comprimir su estética en los moldes de un género y a la distancia temporal que separa un libro de otro. Torri pertenece a la estirpe de los *raros* latinoamericanos, confinado a los márgenes por las apetencias de libertad respecto de cánones e instituciones. Sus escritos, como los de Macedonio, están diseminados en periódicos y revistas de aparición fugaz o de circulación escasa. Ambos autores son abogados de profesión y en principio se muestran esquivos a publicar en forma de libro, con lo cual generan un efecto de dispersión. Sin embargo, tal circunstancia no impide que sus coetáneos y escritores de otras generaciones reciban el magisterio y la influencia innegable de estos innovadores, cuya dimensión se equipara a la de Borges, Arreola, Monterroso y Cortázar. A diferencia de Macedonio Fernández, que escribe de modo profuso y fragmentario, Torri sólo publicó los libros: *Ensayos y poemas* (1917), *De fusilamientos* (1940) y después reunió todos sus textos en *Tres libros* (1964). Sus afanes se concentraron no tanto en la escritura sino en la enseñanza universitaria y la preeminencia de esta vocación revela el carácter exiguo de su obra. Un ejemplo sobre su actitud de entrega a la docencia lo encontramos en las alusiones autobiográficas entretejidas en composiciones como «El maestro».

Este escritor de minorías, quizás para ser leído y disfrutado por otros escritores, cultiva una estética de «lo mínimo» típicamente van-

guardista y señala un nuevo rumbo en el campo de la experimentación literaria. En su primer libro incluye textos que rebasan las clasificaciones categóricas y modifican las expectativas de lectura generadas por el título. Ensaya estrategias de ruptura expresadas en el tratamiento de temas y formas novedosas; sus composiciones fundan la genealogía del microrrelato en el siglo XX.[29] Ramón Xirau (1964) observa que las ficciones precisas de Torri anteceden a las de Borges por la gravitación y el significado que adquieren en función de la brevedad. El crítico puntualiza, además, el carácter inclasificable de sus prosas porque estima que la idea de género pertenece a la lógica y a la botánica y Torri no manifiesta inclinación hacia ninguna de las dos disciplinas. Por otro lado, se lo considera iniciador de la corriente imaginativa en las letras mexicanas y un modelo que anticipa el estilo escueto característico de Juan Rulfo.

Decíamos antes que los estudios sistemáticos del microrrelato aparecen en la década de 1980. Así también ocurre con la revalorización de la obra de Torri. El impulso más notorio corresponde a la labor crítica de Serge I. Zaïtzeff, encargado de recopilar textos que el autor, riguroso y autocrítico, no incluye en *Tres libros*. El volumen de Zaïtzeff reúne ensayos breves, relatos, comentarios literarios, prólogos, artículos periodísticos y la valiosa correspondencia mantenida entre Torri y Alfonso Reyes.[30] En 1987 aparece *El ladrón de ataúdes*, una colección póstuma de escritos dispersos e inéditos, que junto a los anteriores libros estructuran un sistema coherente, dotado de unidad formal y estilística.

En este apartado nos ocuparemos exclusivamente de algunos textos de *Ensayos y poemas* con el objetivo de mostrar que en esta fase, aunque no pueda postularse aún el surgimiento de la conciencia gené-

---

[29] Edmundo Valadés propone al respecto: «tal vez podría determinarse el año 1917 como el de la fundación del *cuento brevísimo* moderno en México y demás países de Latinoamérica» (1997: 286).

[30] Serge I. Zaïtzeff. *Julio Torri: diálogo de los libros*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980. Zaïtzeff es el estudioso más importante de la obra de Torri; compiló una serie trabajos críticos que se encontraban dispersos, *Julio Torri y la crítica*. México: UNAM, 1981 y el estudio más completo sobre la obra del autor, *El arte de Julio Torri*. México: Oasis, 1983.

rica, es posible, en cambio, discernir signos del proceso de emergencia del género, es decir, la aparición de los primeros indicios de prescripciones que luego llegan a codificarse como propiedades discursivas. Un conjunto significativo de temas y formas que actualmente constituyen las convenciones más usuales del microrrelato ya asoman en este libro. El título tiende a borrar las fronteras genéricas, puesto que no se trata ni de ensayos ni de poemas, aunque «A circe» o «La balada de las hojas más altas», producen la hibridación de elementos poéticos y narrativos, que permiten leerlos como poemas en prosa o bien como relatos. La originalidad de las composiciones desorienta a la crítica de entonces, lo que conduce a Pedro Henríquez Ureña a denominarlas «cuentos».[31]

Si bien se advierte en Torri algún resabio de modernismo en la necesidad del artista de diferenciarse del *vulgo*, aislándose en su *torre de marfil*, la exactitud y la concisión de su leguaje lo distancian de la estética modernista y sus epígonos. En él cohabitan la ingenuidad, la ironía y la malevolencia de sus juicios; los temas que aborda y las tonalidades de su escritura reflejan una actitud crítica que rebasa el modelo anterior y apuesta a fórmulas enraizadas en la vanguardia. Nos parece pertinente acotar que la suya es una experiencia aislada; a pesar de ser uno de los más reconocidos ateneístas, su personalidad solitaria, hasta cierto punto extravagante, lo distinguen del resto, lo

---

[31] Gabriel Wolfson observa: «los textos de Torri han aparecido en las antologías más importantes de México elaboradas bajo criterios genéricos. A menudo, incluso un mismo escrito fue incorporado como cuento, poema, ensayo a diversas selecciones. "La conquista de la luna", por ejemplo, fue antologado en A brief anthology of mexican prose, de S. L. Millard y Ernest H. Templin (California, Standford University Press, 1928, pp. 77-78), para posteriormente aparecer en dos selecciones de poesía: *Poesía en movimiento*, de Homero Aridjis, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Octavio Paz (México, Siglo XXI, 1966, pp. 407-408); y *Antología del poema en prosa* en México, de Luis Ignacio Helguera (México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 143-144). Asimismo, "De fusilamientos" fue incluido en *El ensayo mexicano moderno*, de José Luis Martínez (México, Fondo de Cultura Económica, 1958, pp. 345-346); en la ya citada *Poesía en movimiento* (pp. 409-410); y en *Cuento mexicano del siglo XX. I. Breve antología*, de Emmanuel Carballo (México, UNAM/Premiá, 1987, pp. 31-33)» (2004: 163-164).

cual se traduce como marca de originalidad en su escritura. Con relación a los vanguardismos, mantiene algunas diferencias con *estridentistas* y *contemporáneos* y muchas de sus críticas están dirigidas a recriminar el modus operandi de sus jóvenes integrantes. A su vez, ambos grupos, como es sabido, sostienen entre sí apasionadas polémicas.[32]

Torri cuestiona y hasta enjuicia los clisés de los intelectuales, desacraliza costumbres y mitos, se mofa de la solemnidad («La conquista de la luna», «De funerales», «El mal actor de sus emociones»). Elabora también reflexiones sobre la brevedad y el acto de escribir («Del epígrafe», «El ensayo corto»). El aspecto autorreferencial del discurso puede corroborarse en «A Circe», donde conviven sabiamente elementos poéticos y narrativos. Esta fusión implica, como dijimos, la borradura de los límites genéricos y la necesidad de un lector cómplice capaz de discernir los mecanismos intertextuales y las alusiones condensadas en dos brevísimos párrafos. La parodia del mito clásico le sirve al narrador, identificado con la voz autoral, para poner en escena la relación del escritor con el arte de su tiempo y con las mujeres. Este Ulises contemporáneo relata en primera persona la ironía cruel del artista en busca de libertad para expresarse, desvinculado de las modas y los gustos, que está dispuesto a perderse, pero fracasa en el intento. Al final exclama: «¡Circe, noble diosa de los hermosos cabellos! Mi destino es cruel. Como iba dispuesto a perderme, las sirenas no cantaron para mí» (1917: 11). El cruce de lo mítico y lo autobiográfico, según Zaïtzeff, podría interpretarse como el propio drama del autor, capaz de reducir a su esencia el tema de lo que podría haberse desarrollado en una novela, es decir, la tragedia de un hombre determinado que fracasa en un mundo que es incapaz de controlar.[33]

---

32 Para un visión más amplia de estas polémicas ver Paz (1987), y especialmente la renovada lectura de Daniel Balderston. «Vanguardia y homofobia: México en los años 20 y 30» (1999: 27-39). A Torri se le reprocha su falta de adhesión a los ideales revolucionarios que proclaman los estridentistas, como también sus posturas políticas ciertamente reaccionarias.

33 Ver «Julio Torri revisitado». *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura* (2004: 291-300). Un aspecto que conviene aclarar sobre los estudios de este crítico es que, en los primeros, se muestra cauteloso respecto a englobar

«A Circe» vislumbra un conflicto que tiene su correlato en «Mujeres» (*De fusilamientos*) en donde la voz autoral exhibe sus ideas sexistas; con insidiosa malevolencia se lamenta de la suerte de los hombres entregados al matrimonio y compara a las mujeres con diferentes especies de la escala zoológica –elefantes, reptiles, asnos y vacas–, configurando un apretado manual de «zoología femenina». El catálogo se convierte así en modelo de los numerosos bestiarios latinoamericanos y en el precedente más directo de la misoginia arreoliana. En «Almanaque de las horas», incluido en el mismo libro y compuesto por una serie de fragmentos, comenta: «Un día se hastiaron las sirenas de los crepúsculos marinos y de la agonía de los erráticos nautas. Y se convirtieron en mujeres las terribles enemigas de los hombres» (1996: 88). La visión deshumanizada y cruel del género, según Zaïtzeff, manifiesta la incomunicación, que implica para Torri la principal barrera que separa al hombre de la mujer. Conviene especificar que el conflicto del autor no se reduce a esta única perspectiva, ya que en otras instancias sus actitudes fluctúan entre la atracción y el desprecio.[34]

«A Circe» fija el modelo de una operatoria en la que se funden dos géneros para dar lugar a la emergencia de una forma que no encaja en los parámetros establecidos y requiere nuevos pactos de lectura que contemplen, por ejemplo, el humor, la ambigüedad y el recurso de la ironía. Por otra parte, el libro confirma la existencia de una diversidad de formas mixtas o de hibridación genérica –la crónica, el ensayo, la estampa, el poema en prosa, la viñeta– con las que el microrrelato contemporáneo se funde y entrelaza. La importancia de «A Circe», erigido en prototipo queda expuesta en múltiples variaciones que lo emplean como intertexto y confluyen en lo que es posible denominar

---

los textos de Torri en el género que nos ocupa. A excepción de este artículo en el que expone, en forma breve, sus consideraciones al respecto. En este sentido, el trabajo de Dolores Koch (1981) es el primero que ubica a Torri como el precursor del microrrelato en Latinoamérica.

[34] Zaïtzeff afirma: «A veces la leyenda que rodea a Torri –como señala Gabriel Zaid– ha tendido a ocultar su obra. Lo que es cierto es que el ciclista, el maestro aburrido, el seductor de criadas, el amante de los libros, el solterón tímido ya forman parte de la mitología literaria mexicana» (2004: 298).

la *constelación de la sirena*. La figura de la constelación une los polos de composiciones más recientes como «Circe», de Agustí Bartra, «Aviso» de Salvador Elizondo, «Dicen», de Felipe Garrido, «La sirena», de Marcial Fernández, «Las sirenas» de José de la Colina, «Fábula de Circe», de Hugo Hiriart y la conocida versión de Monterroso («La Sirena inconforme»).[35] Por otra parte, nos parece insoslayable mencionar la relación con «El silencio de las sirenas» de Kafka, escrito en 1924 e incluido por Borges y Bioy Casares en *Cuentos breves y extraordinarios* (1953). En la actualidad el mecanismo configurador de series y constelaciones de series –bestiarios, doxografías, palíndromos, fábulas, falsificaciones, espejismos, versiones, reescrituras– es un recurso extendido dentro de la órbita genérica; de igual forma ocurre con «El dinosaurio» de Augusto Monterroso, sometido a múltiples reescrituras y convertido en paradigma para quienes continúan explotando la misma veta.

El temperamento insidioso de la obra de Torri no se restringe a la mirada oscilante sobre las mujeres, su escepticismo se expresa también a través de la ironía y del rechazo a la trivialidad de los bohemios, apegados a corrientes artísticas en boga. Junto a la penetrante crítica de los intelectuales inaugura concepciones estéticas y líneas temáticas retomadas luego por Arreola y Monterroso: el arte de la brevedad, la actividad de la escritura y el «fracaso», encarnado en la figura del escritor mediocre enfrentada a la del genio que no escribe. *Los textos referidos a estos asuntos articulan en la obra de Torri compactas teorizaciones que, leídas desde el presente, parecerían orientar la agrupación de rasgos discursivos establecidos como convenciones en las distintas etapas de evolución del género. Las formulaciones de Torri rebasan los límites del libro y la exactitud del sistema que estructura su obra; aunque éstas no supongan todavía el surgimiento de la conciencia genérica, proyectan su irradiación hacia otros puntos espacio-temporales, instaurando constelaciones de sentido que unen sus extremos en diferentes momentos*

---

[35] La mayor parte de estos microrrelatos fueron recogidos por Lauro Zavala en su antología: *Minificción mexicana* (2003). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

de la historia literaria y nos permiten descubrir los primeros indicios de la emergencia del género.

En efecto, las reflexiones presentadas bajo la forma de ensayo sintetizan los postulados del arte de la brevedad y tienen la virtud de cumplir las mismas pautas que prescriben. «El ensayo corto» confirma el pudor y el respeto frente a la literatura. En el texto se señala que debe predominar la capacidad de sugerencia, el carácter evocativo y la tendencia a lo esencial, para evitar desarrollos extensos y explicaciones accesorias. Al respecto afirma: «El horror por las explicaciones y las amplificaciones me parece la más preciosa de las virtudes literarias» (1917: 110). Torri busca la fusión arte-vida, en la que lo imaginativo se contrapone a los límites impuestos por la razón; su estética requiere nuevos horizontes receptivos gracias a los cuales la mirada del lector sea capaz de ir más allá de las constricciones de la lógica. En «El epígrafe» exterioriza la necesidad de introducir elementos marginales al centro de la escena de escritura; el propósito no se agota en la mera reflexión sobre la relevancia de estos injertos, sino que se concreta en el uso frecuente de exordios para acompañar e iluminar sus composiciones. Según el autor, el epígrafe: «A veces no es signo de relaciones, ni siquiera lejanas y quebradizas, sino mera obra del capricho, relampagueo dionisíaco, misteriosa comunicación inmediata con la realidad [...] lejana nota consonante de nuestra emoción» (1917: 28).

En cuanto a la actividad de la escritura, Torri produce, en escala reducida, «puestas en abismo» que encierran la paradoja de escribir sobre la imposibilidad de escribir. La actitud del autor reafirma el fracaso de la escritura, contenido en la idea de que se puede ser escritor sin escribir y formar parte de una cofradía de genios potenciales que programan, mediante el sueño o la imaginación, una obra que jamás logra concluirse. «Xenias» plantea dos imágenes de escritores estériles, la del poeta sin genio que ve pasar la vida como las aguas de un río sin dejarle ningún verso en las manos y la del escritor mediocre, inspirado en Goethe, que piensa alcanzar gloria e inmortalidad escribiendo sobre todos los asuntos. El relato concluye con la amarga ironía de que el pobre escritor muere y «en sus funerales –que no fueron

por cierto un brillante éxito social– nadie le comparó con Goethe. Hay además en su epitafio dos faltas de ortografía» (1917:145).

El tema, de indudable proyección autobiográfica, encuadra perfectamente en las preocupaciones del autor sobre el compromiso inexcusable de crear un arte nuevo, asumiendo el riesgo del escepticismo para encarar la literatura.

2.1.2. Las vanguardias

La renovación vanguardista, como se sabe, irrumpe simultáneamente en casi todos los países latinoamericanos con algunas características locales tanto en Chile, México y la Argentina (creacionismo, estridentismo, ultraísmo) y otras tendencias semejantes en el resto del continente. Estos movimientos innovadores apuntan esencialmente a la liquidación de las expresiones epigonales del modernismo y reaccionan contra los desarrollos extensos en favor de la brevedad. La década de 1920 constituye el punto culminante del proceso, caracterizado por el lanzamiento de manifiestos y proclamas, por polémicas apasionadas, por una intensa búsqueda de lo nuevo y por la insubordinación expresiva y formal; todos estos factores promueven la transformación radical de la literatura latinoamericana. En el ámbito de la poesía se percibe con mayor nitidez la renovación del lenguaje precedente, ya que en general se dejan de lado los elementos armónicos, musicales y declamatorios, se rechaza la sintaxis lógica, la métrica y la rima, para poner de relieve el asintactismo, los aspectos imaginativos, los efectos visuales, utilizando nuevas disposiciones tipográficas. Se privilegia, además, una forma discontinua y fragmentada que provoca efectos de simultaneísmo, convertido en principio constructivo esencial. Los poetas niegan el referente poético figurativo y rechazan la atiborrada enciclopedia dariana.[36] Se dejan de lado los elementos

[36] Alberto Julián Pérez puntualiza que «el desarrollo de una mímesis poética no figurativa creó una nueva sensibilidad poética en los escritores y modificó rápidamente el gusto del público lector». Agrega, además, que «las vanguardias rompieron con el pasado literario, pero ese pasado no desapareció inme-

discursivos, tal como postula uno de los textos programáticos del ultraísmo[37]:

1° – Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
2° – Tachadura de las frases medianeras, los nexos, y los adjetivos inútiles.
3°–Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.
4°– Síntesis de dos o más imágenes en una, que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia.

Borges (1921) considera que las enumeraciones y el compañerismo vehemente de Whitman son algo lejanos y legendarios, pero es a Darío a quien ataca con más fuerza, al predicar que la belleza rubeniana es «una cosa acabada, concluida, anonadada» (467). Años más tarde el poeta se retracta de estas posiciones radicalizadas y niega el valor de sus aportes al ultraísmo.

Valdría la pena reflexionar en este punto sobre cuáles son, además de la brevedad, los rasgos más salientes que los vanguardismos aportan a la tradición del género que buscamos describir. Jorge Schwartz (1993) sostiene que las vanguardias argentina y brasileña, por ejemplo, absorben las tendencias de obras contemporáneas (las de Whitman, Sousândrade y Baudelaire), una tríada cuyo denominador común es el referente que comparten: la ciudad. Además, pone énfasis en las raíces futuristas y cubistas, que explora en la poesía huido-

diatamente de la escena literaria, y es en relación a ese pasado que la revolución vanguardista nos brinda la plenitud de su significado. Al transformar su enunciado poético las Vanguardias absorbieron muchas de las proposiciones específicas del Modernismo, presentándolas dentro de una nueva estética aceptable: así, por ejemplo, comprobamos la vigencia que tuvieron el sentido musical del verso y el colorido de imágenes para García Lorca y Nicolás Guillén. Borges declaró que Lugones buscaba en la poesía riqueza de metáforas y de rimas, y que ellos (los ultraístas) acumularon las metáforas y despreciaron la rima, sin comprender el vínculo que los unía a Lugones (*Obras completas en colaboración:* 498)» (1995: 115).

37 «Ultraísmo». *Nosotros* 148 (setiembre de 1921): 468. Kraus Reprint, Nedeln/Liechtenstein, 1968. 466-471.

briana, junto a las transformaciones temáticas, estructurales y metalingüísticas. Las contribuciones más interesantes de este crítico se centran en las posturas de los vanguardistas frente al pasado literario, que exponen una dialéctica de rechazo y asimilación de la tradición.[38] En cuanto a sus consideraciones sobre lenguaje, señala que la renovación del mismo aparece como corolario de la existencia de novedosos medios de comunicación que, unidos al progreso, afectan la escritura de la época, saturándola con un vocabulario tecnológico.[39] Este sentido de la modernidad explicaría el retorno a las búsquedas formales, que recobran un papel primordial en el arte.

El fenómeno no sólo ocurre en la literatura sino también en la música y la pintura. Antes de la primera guerra mundial, irrumpen en Europa las innovaciones del cubismo (Picasso, Braque), la música atonal y dodecafónica de Stravinsky, entre otros movimientos de renovación artística que se expanden en todo el mundo en la década de 1920. Los mismos actúan cuestionando los valores establecidos y renuevan las manifestaciones del arte institucionalizado. De acuerdo con Hugo Verani (1990), varias tendencias testimonian la necesidad de una negación total del pasado: el futurismo italiano (1909), el dadaísmo de Tristán Tzara (1916), junto a otras de mayor alcance y duración, como el expresionismo alemán (1911), el imaginismo inglés de Ezra Pound (1912), el cubismo literario de Guillaume Apollinaire (1914). Estos movimientos siguen caminos desconocidos hasta confluir en el surrealismo (1924), que constituye la cristalización de los propósitos de las vanguardias históricas.

---

38 En cuanto al término *tradición* lo utilizamos en el sentido de «una tradición selectiva», según lo entiende Raymond Williams, es decir como un proceso complejo situado entre el presente y el pasado, en el que intervienen mecanismos de selección que suponen la construcción ideológica de un imaginario en relación con los elementos seleccionados (1997: 137-142).

39 Beatriz Sarlo (1992) ha estudiado el atractivo que ejercen las aventuras y las promesas de la invención técnica en la cultura popular argentina, entretejidas con la experiencia de la modernidad en la segunda década del siglo XX, cuyas expresiones más visibles se encuentran también en las ficciones de Horacio Quiroga y Roberto Arlt.

En 1921 Borges traslada al Río de la Plata el movimiento ultraísta, que no es otra cosa que la confluencia de casi todos los *ismos* europeos. Al estudiar la cultura urbana de Buenos Aires en la década de 1920, Beatriz Sarlo establece comparaciones entre la literatura y la palingua, el neocriollo y la escritura pictórica, inventados por Xul Solar. Esos experimentos formales constituirían una suerte de rompecabezas de la ciudad. Sarlo afirma: «lo que Xul Solar mezcla en sus cuadros también se mezcla en la cultura de los intelectuales: modernidad europea y diferencia rioplatense, aceleración y angustia, tradicionalismo y espíritu renovador; criollismo y vanguardia. Buenos Aires: el gran escenario latinoamericano de una cultura de mezcla» (1988: 15).

En función de la *brevedad* y la *velocidad*, dos rasgos indisociables del microrrelato, nos parece apropiado remarcar otros señalamientos de Schwartz. El crítico considera al cine uno de los modernos medios de expresión que más afecta el lenguaje poético: «las técnicas del *close-up*, verdaderas metonimias visuales, los nuevos procesos de montaje de Griffith (metonímico) y Eisenstein (metafórico), alteran sin duda las formas de la expresión en la poesía» (1993: 80).[40] Más adelante, al referirse a los poemas en prosa practicados por Girondo, afirma que encontramos en éstos, más que poemas cinematográficos, una verdadera «cinematografía textual», expuesta en los dibujos del propio autor en sus poemarios. La contaminación con lo cinematográfico de la literatura ocurre por la utilización de técnicas en las que la narración se organiza de modo vertiginoso y en las que la sintaxis reproduce los procesos de montaje cinematográfico. La ilusión de

---

[40] Al respecto, Saúl Yurkievich apunta que la visión cinemática está presente en *Ecuatorial* de Huidobro, quien practica la técnica del montaje dentro de la misma encrucijada estética y que nace a la par del *collage*. La nueva sintaxis fílmica se plasma inicialmente en *El nacimiento de una nación* (1915) e *Intolerancia* (1916) de David W. Griffith y su apogeo ocurre con Vsevolod Pudovkin y Sergei Eisenstein (1925). «Se trata también del arte de la pegadura, de mostrar una parataxis de pasajes que fragmentan rítmica y expresivamente la sucesión verista mediante rupturas del tiempo, contraste de planos, movilidad focal, cambios de encuadre, irrupciones sorpresivas, contrapuntos temáticos» (1997: 129).

velocidad que aportan las técnicas del cine promueven efectos de síntesis.[41] Habría que agregar, con respecto a estos puntos, que las manifestaciones del arte moderno, en general, tienden a la descomposición de las formas y a la reducción de los recursos expresivos, produciendo efectos de simultaneísmo en los que se intenta expresar lo máximo con lo mínimo. A través de estas técnicas se busca más que nada sugerir en lugar de contar o de expresar en forma directa, con lo cual se explica el propósito principal del ultraísmo de otorgar primacía a la metáfora.

Por otra parte, en la vanguardia hace eclosión la crisis del sujeto. Delfina Muschietti (1988) señala que ese modo de subjetividad cartesiana, que tuvo su expresión preponderante hasta el romanticismo –el yo-pienso como síntesis entre razón y experiencia– se fisura después de Baudelaire y tanto en él como en Mallarmé, Lautréamont, Rimbaud se perfilan experiencias inherentes a las vanguardias históricas. En tal sentido la crisis del sujeto alcanzaría su culminación en Latinoamérica en la obra de César Vallejo y Oliverio Girondo.

Espantapájaros (al alcance de todos), de 1932, de Girondo, es un antecedente fundamental del microrrelato por el hecho de poner en acción una serie de mecanismos alejados de los cánones establecidos y anticipar estrategias utilizadas por Julio Cortázar en *Historias de Cronopios y de famas* –específicamente las relaciones entre el texto 18 y las «Instrucciones para llorar»–, o por Ana María Shua en *Casa de geishas* y otros libros, aunque de modo más indirecto y lejano. De las veinticuatro composiciones numeradas de *Espantapájaros*, el prólogo-manifiesto se destaca por la disposición visual, que reproduce la silueta de un hombre que también podría ser la de una rana; remarca así en tono paródico la desorientación y las contradicciones de los vanguardistas, a quienes Girondo les critica, a la vez que se cuestiona a sí mismo, el haber mitificado el arte de acción, cuando en realidad todos propenden a la contemplación y a lo meditativo. El texto doce tiene una clara disposición poética y el último, el más extenso, presenta el relato de un narrador omnisciente, testigo de sucesos transcu-

---

[41] Cfr. Jorge Schwartz (1993: 77-82).

rridos en la ciudad moderna (vertiginosa, plurilingüe) y se organiza sobre la base de una estructura narrativa bien diferenciada. Las piezas restantes se ubican en una zona incierta en la que no es posible identificar el género. *Espantapájaros*, al decir de Saúl Yurkievich (1997), «no se deja reglamentar por el mecanismo de relojería del cuento, sujeto a una preceptiva demasiado restricta, demasiado disciplinaria» (266). Este argumento es útil a nuestro objetivo de identificar las estrategias de hibridación que con el tiempo se traducen en convenciones genéricas. A propósito de los textos, Yurkievich piensa que funcionan como un *protoplasma narrativo* cuya conformación radiante se propaga en todo sentido y sostiene, además, que: «la profusión de *microrrelatos* en estado embrionario no implica que la prosa que los engloba no tenga el acabamiento de toda escritura que aspira al estatuto de obra de arte verbal» (266). Vale la pena remarcar el empleo de Yurkievich del término *microrrelato* en referencia a una obra de vanguardia.[42]

La escritura girondiana en general funciona como un cuerpo fragmentado en donde la totalidad se disuelve a causa de la ausencia de rima y de una métrica uniforme. La proximidad con las formas narrativas y la mixtura de los géneros atentan en *Espantapájaros* contra la unidad que observan los poemas canónicos. Muschietti sostiene que:

> Vallejo y Girondo (como antes los poetas malditos) adelantan experiencias que se consolidan tiempo después: sus textos trabajan con determinadas situaciones (una acusada percepción de lo simultáneo, el procesamiento maquínico y violento de los discursos) que serán típicas de la cultura de masas, y de la inserción de la cultura letrada en ella. Por algo fueron poetas negados por sus contemporáneos y re-leídos después, una vez que el lector pudo conectarlos con experiencias conocidas (1988: 129).[43]

---

[42] El estudio citado («El relato limítrofe») fue escrito en la década de 1980 y publicado originariamente en *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*. Barcelona: Muchnik Editores, 1984. 74-82 e incluido posteriormente en *Suma crítica* (1997: 263-269).

[43] La autora agrega: «en el caso de Girondo, resulta particularmente espectacular la re-circulación de sus textos de los años 20-30 en la década del 60 en la

Espantapájaros no fue bien recibido por la crítica, que lo consideró durante mucho tiempo un libro revulsivo. Como ninguno de sus compañeros de generación y de grupo, Girondo lleva el humor crítico hasta los límites de la exasperación, encarnado en el absurdo y el grotesco; cumple en forma coherente y ciertamente obsesiva el programa propulsado por los jóvenes martinfierristas. Los postulados de vanguardia se convierten en un sistema bien orquestado desde el primero hasta el último de sus libros (*En la masmédula*, 1954). En el estudio preliminar de la obra completa de Girondo (1968), Enrique Molina trae a colación una cita de Ramón Gómez de la Serna, quien repara en el hecho de que ningún crítico de las grandes publicaciones ha hablado de Esp*antapájaros*. El escritor español, cuya amistad con Girondo es bien conocida, afirma: «todas son invenciones del porvenir, y lo inventado en este libro no tiene aún nombre. ¿Quién ha podido superar sus imágenes? ¡Nadie! Es uno de los pocos libros que no recomendaré para los colegios, pero que ayuda a vivir» (1968: 28).

Como ninguno de sus compañeros vanguardistas, Girondo afecta los valores establecidos, resta seriedad a las instituciones como la iglesia y la moral sexual, basada en la virginidad y el matrimonio. Sarlo señala que su crítica irreverente se concentra en la comicidad y la ironía que rebajan lo alto, lo espiritual, a nivel del deseo mundano. Esta operatoria se extiende a su tratamiento del arte. Las colecciones de los museos europeos son observadas con la misma lente con que se mira la ciudad moderna. En los *Membretes* «usa la memoria estética no para agregar una belleza o un prestigio suplementario sino para poner lo que el poema nombra en relación desnaturalizante con algo

---

Argentina; así como *En la masmédula* (1954) empieza a producir textos en la poesía de los años 80 (Arturo Carrera, Néstor Perlongher, Emeterio Cerro, Santiago Perednik, y antes que ellos Osvaldo Lamborghini)» (1988: 129). Esta lectura, además de fijarse en la recepción, atiende al contexto. Muschietti ve en el humor y en el desacato violento de Girondo, que era pariente de Uriburu, el lugar por donde en estos textos se respira en contra de la Ley, delatando así la opresión impuesta por la dictadura de 1930.

ajeno y diferente; con ese gesto, asegura que el *arte* está en el mismo nivel que la *vida*» (1988: 65).[44]

Espantapájaros almacena elementos narrativos en la mayor parte de sus textos, cuya materia resulta insuficiente para alcanzar el estatuto de formas canónicas como el cuento, pero que tampoco funcionan estrictamente como poemas en prosa. En cierta medida, cumplen la realización del ideal baudeleriano, el sueño que ambiciona una prosa sin ritmo ni rima, dúctil en la adaptación a los movimientos líricos del alma y a los sobresaltos de la conciencia que nacen de la frecuentación de las grandes ciudades y del crecimiento de sus incesantes relaciones (Benjamin: 1986). El impulso transgresor de estos *relatos limítrofes* –como los llama Yurkievich– escapa a las formas de composición, la demarcación, la disposición, los recursos de localización y de caracterización, la progresión y la sucesividad propias del cuento. En lugar de establecer un contexto, desdibujan cualquier referencia geográfica o cronológica, no se ajustan a los órdenes causales ni temporales; en definitiva, no son textos cohesivos sino irreverentes desde todo punto de vista, en la medida en que no establecen separaciones que admitan diferenciación entre el espacio interior y exterior o entre el polo del sujeto y el polo del objeto, sino que suponen una dispersión y la representación de transiciones y pasajes de ida y vuelta entre hombre, cuerpo individual, cuerpo social, naturaleza y mundo objetual. Los mecanismos de descomposición, que fragmentan la materia narrativa y serían homologables al desmembramiento del cuerpo y a la crisis del sujeto, no suponen la imposibilidad de que cada texto se articule como unidad autónoma y autosuficiente. En el número seis leemos:

---

[44] La autora observa, con relación a la modernidad, que los tres primeros libros de Girondo, «escritos contra la moral de una sociedad y de intelectuales muy moderados "son un arsenal". Por eso, tampoco la sexualidad puede incorporarse a un discurso nostálgico [...] porque el sexo pertenece a la calle, a las playas, los casinos, los burdeles y las iglesias: es público. Girondo toma la ciudad moderna *al pie de la letra*, en lo que su espacio hará posible más que en lo que su espacio permitía en 1920 y 1930. Girondo cree y exige las promesas de la modernidad: más aún, en Buenos Aires él las realiza en sus textos anticipándose a la sociedad misma» (1988: 67).

> Mis nervios desafinan con la misma frecuencia que mis primas. Si por casualidad, cuando me acuesto, dejo de atarme a los barrotes de la cama, a los quince minutos me despierto, indefectiblemente, sobre el techo de mi ropero. En ese cuarto de hora, sin embargo, he tenido tiempo de estrangular a mis hermanos, de arrojarme a algún precipicio y de quedar colgado de las ramas de un espinillo. Mi digestión inventa una cantidad de crustáceos, que se entretienen en perforarme el intestino [...] Todavía cuando llovizna me duele la pierna que me amputaron hace tres años. Mi riñón derecho es un maní. Mi riñón izquierdo se encuentra en el museo de la Facultad de Medicina. Soy políglota y tartamudo. He perdido, a la lotería, hasta las uñas de los pies, y en el instante de firmar mi acta matrimonial, me di cuenta que me había casado con una cacatúa (1968: 189).

Los elementos narrativos en germen, como en este caso, proceden por asociaciones insospechadas, insólitas; el sujeto habla una lengua violenta, en otros momentos insulta, socavando de este modo las jerarquías y los órdenes estatuidos (la familia, el Estado, la ciencia). Girondo instaura una poética en la que el cuerpo se expone, exhibiendo sus órganos y sus funciones (fisiológicas, sexuales). Mezcla las voces populares y los lenguajes de los habitantes de la ciudad moderna y cosmopolita en la que pululan los contingentes inmigratorios, valiéndose del humor, el sarcasmo y la parodia. En el texto cinco, el sujeto puja por sustraerse a la ley, pero se encuentra sitiado, condenado a ser una víctima de la institución familiar. En el ocho, el yo se define en la fluencia de múltiples personalidades: «yo no tengo una personalidad; yo soy un cocktail, un conglomerado, una manifestación de personalidades» (1968: 193) y marca una línea de continuidad con el dieciséis. Allí la materialidad del yo-cuerpo procede por transmigración; el sujeto se transforma en hormiga, en jirafa, hasta disolverse en el encuentro consigo mismo y declara haberse olvidado casi completamente de su propia existencia.

Las estrategias de hibridación funcionan de manera clara en las composiciones diecisiete y catorce. La primera, describe la violenta y vertiginosa relación sexual con una entidad demoníaca, quizás sea la que guarda el parentesco más cercano con nuestros actuales microrre-

latos. Esta proximidad no se limita a la extensión del relato sino que además atiende a la progresión vertiginosa del acontecimiento que describe, al extrañamiento que produce en el lector y a su final inesperado. La acción está narrada por el protagonista, «víctima» de lo sucedido, interpretable en términos humorísticos como la expresión onírica de un exacerbado y delirante erotismo. El narrador organiza el relato siguiendo el compás rítmico, la tensión y la dinámica espasmódica, impuesta por el orgasmo exasperado que alcanza junto a la lujuriosa y endemoniada criatura. El texto catorce instaura, a través del *non–sense*, la paradoja en donde emerge la voz de una abuela muerta, suministrando una serie de absurdos y disparatados consejos en torno a la relación con las mujeres, con la vida, que en definitiva acaba siendo una toma de posición seria frente al arte. Esta suerte de decálogo sintetiza la poética girondiana, basada en la renuncia a la imitación y a toda clase de influencias. Ciertamente, Girondo fue uno de los pocos martinfierristas, tal vez el único, que se mantiene fiel a las experimentaciones de la vanguardia como proyecto de escritura y no adscribe a la propuesta de *Sur* en la década de 1930.

En el siguiente apartado nos ocuparemos brevemente de la renovación del cuento en Latinoamérica, iniciada a partir de la década de 1940, pero con algunos valiosos antecedentes en los años treinta. En este marco temporal el cuento es objeto de una notoria transformación que lo torna en un género de probada autonomía, cuya prestigiosa tradición se proyecta sobre la narrativa posterior, al modificar los horizontes de expectativas del lector y propiciar nuevos hábitos de lectura.

3. Segunda fase: la renovación del cuento

Si bien postulamos la autonomía del microrrelato, resulta pertinente aquí establecer contactos con la etapa de renovación sufrida por el cuento en Latinoamérica, debido a la naturaleza y a la envergadura de las obras publicadas entre décadas 1940 y 1950. Por esos años se dan a conocer las obras de Jorge Luis Borges, Juan José Arreola, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti, Virgilio Piñera, Carlos Fuentes, entre otros, quienes producen un verdadero movimiento

innovador dentro de la cuentística contemporánea, que influye de manera directa en el surgimiento del denominado *boom* de la novela. La renovación de la narrativa latinoamericana del siglo XX, según algunos estudiosos, ocurre, antes que en la novela, en el espacio del cuento.[45] Fuentes señala a Borges como el animador principal de este movimiento y afirma que:

> Borges confunde todos los géneros, rescata todas las tradiciones, mata todos los malos hábitos, crea un orden nuevo de exigencia y rigor sobre el cual pueden levantarse la ironía y el humor, el juego, sí, pero también una profunda revolución que equipara la libertad con la imaginación y con ambas constituye un nuevo lenguaje latinoamericano que, por puro contraste, revela la mentira, la sumisión y la falsedad de lo que tradicionalmente pasaba por "lenguaje" entre nosotros. La gran ausencia de la prosa de Borges es de índole crítica. Pero el paso del documento de denuncia a la síntesis crítica de la sociedad y la imaginación no hubiese sido posible sin este hecho central, *constitutivo*, de la prosa borgiana (1969: 26).[46]

Las reflexiones de Fuentes, tributarias del pensamiento de Jean Paul Sartre sobre el compromiso del escritor, no dejan al margen la relevancia del trabajo con el lenguaje que asumen los nuevos narradores. La renovación del cuento es un paradigma que nos ayuda establecer conexiones con las vanguardias históricas y con la lectura que autores de generaciones siguientes hacen de aquéllas, especialmente en las décadas de 1950 y 1960. Las ideas de Fuentes constituyen también un

---

[45] Estas puntualizaciones se encuentran en Enrique Pupo Walker, Aníbal González Pérez, entre otros. *El cuento hispanoamericano*. Enrique Pupo Walker coord. Madrid: Castalia, 1995.

[46] Fuentes también se refiere al tránsito de la antigua literatura naturalista y documental a la nueva novela diversificada, crítica y ambigua. Este proceso, nos dice, «lo cumplen, de manera mucho más radical e imaginativa dos grandes cuentistas uruguayos, Horacio Quiroga y Felisberto Hernández y, a un interesantísimo nivel de humor y contaminación del lenguaje, los argentinos Macedonio Fernández y Roberto Arlt» (1969: 24). Los autores citados serían para Fuentes los cuatro fundadores de la modernidad literaria hispanoamericana.

punto de anclaje para entender las rupturas que promueven los textos experimentales, teniendo en cuenta su particular modo de configuración en la serie literaria. En cuanto a estos aspectos, la presencia de Borges resulta ineludible; por lo tanto, en estos apartados, nos concentraremos en sus consideraciones sobre el cuestionamiento de la figura de autor, los géneros y el arte de la brevedad, preocupaciones que iluminan de manera especial nuestro propósito de estudiar en él las contaminaciones genéricas y la insubordinación frente a las normas.

Los primeros atisbos de innovación en la cuentística argentina se manifiestan a través de la progresiva instalación de lo fantástico, como poética y como práctica, a posteriori de la crisis económica de 1929. Según Adriana Mancini (2004), el derrumbe económico social influye en la instancia literaria con el surgimiento de un género que posibilita al escritor, y también al lector, observar la realidad a través de la opacidad de lo cotidiano e intensificar así su mirada crítica respecto de la sociedad. Entre los cultores primordiales de esta corriente se cuentan, además de Borges, Adolfo Bioy Casares, José Bianco, Silvina Ocampo, agrupados alrededor de la revista *Sur*, quienes trasuntan en sus ficciones el estado de incertidumbre en que vive la sociedad, enfrentada a un mundo que va perdiendo credibilidad. Si bien estos escritores no se caracterizan por su compromiso social, tampoco se mantienen ajenos a las contingencias políticas del contexto en el que les toca vivir, elaborando una respuesta literaria identificada por su alejamiento del realismo, que promueve la autonomía de la ficción.[47]

1940 es una fecha clave tanto en México y la Argentina como en el resto de Latinoamérica, ya que aparece *De fusilamientos* de Torri y se inicia un ciclo de dos décadas de protagonismo del cuento fantástico, modalidad cuyas anticipaciones ya asoman en Holmberg, Lugones, Quiroga y Arlt. Se publican *La pruebas del caos* (1946), de Enrique Anderson Imbert; *Nadie encendía las lámparas* (1947), de Felisberto Hernández; *Autobiografía de Irene* (1948), de Silvina Ocampo; los cuentos de Onetti, recogidos en *Un sueño realizado*

[47] Cfr. Adriana Mancini «Silvina Ocampo: la literatura del dudar del arte». *Historia crítica de la literatura argentina* (2004: 229-251).

(1951); *La trama celeste* (1948), de Adolfo Bioy Casares; *Varia invención* (1949), *Confabulario* (1952) y *Bestiario* (1959), de Juan José Arreola. Los tres libros de Arreola son esenciales no sólo en la historia y la trasformación del cuento sino también como el inicio del proceso de consolidación del microrrelato en México y Latinoamérica.[48] Por estos años aparecen *El llano en llamas* (1953), de Juan Rulfo; *Los días enmascarados* (1954), de Carlos Fuentes; *¿Águila o sol?* (1955), de Octavio Paz y *Bestiario* (1951), *Final del juego* (1956) y *Las armas secretas* (1959), de Julio Cortázar; además de *Obras completas* (y otros cuentos), de Augusto Monterroso, también de 1959. Por último, *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941), *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949) de Borges, profundizan un acelerado proceso de cambio. A partir de estas creaciones, el autor, en la segunda mitad del siglo, adquiere protagonismo y repercusión inusitados en las literaturas de Occidente.

Borges reaparece en la escena literaria de los años cuarenta para efectuar en la narrativa el verdadero gesto innovador que adelantó en proclamas, manifiestos y ensayos entre 1920-1930 y que, tal vez, no pudo concretar en forma acabada en la poesía de ese período. No existe en él, como en Cortázar y otros autores, una poética del cuento específicamente formulada como decálogo o programa. Sus reflexiones están diseminadas o entretejidas en sus ensayos, prólogos y ficciones. Borges elige un camino lateral para establecer una poética de la brevedad. En lugar de fijar una preceptiva, él prefiere hablar de su desinterés por el realismo decimonónico y la novela francesa, demostrando su particular predilección por las invenciones de H. G. Wells y

[48] El *Bestiario* es un ejemplo de las modificaciones sucesivas que ha sufrido el corpus arreoliano. Lauro Zavala anota: «Apenas cuatro años después de la primera publicación de la serie, estos textos fueron incluidos en la compilación del *Confabulario total* (1941-1961), editado por el Fondo de Cultura Económica, y en 1972 se publicó la edición que aún sigue circulando, en Joaquín Mortiz, donde se han añadido los textos de la serie "Cantos de mal dolor", "Prosodia" y "Aproximaciones", con 28, 25 y 16 textos, respectivamente. La lectura de la serie de textos sobre animales produce un efecto muy distinto si se lee aisladamente o acompañada de los demás textos breves en esta propuesta editorial elaborada por el autor» (2004: 155).

Henry James. Elude referirse al género cuento, denominando a sus composiciones artificios, ficciones; la palabra asoma, a veces, para dar título a una charla informal, como en el caso de "El cuento y yo", a sabiendas de que los suyos son cuentos muy diferentes de los convencionales.[49] En la referida disertación, Borges evoca «El Zahir», «El libro de arena», «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» y «Utopía de un hombre que está cansado», para expresar metafóricamente una idea de lo que considera un cuento perfecto. Sin embargo, resulta productivo leer en su exposición el intento de explicar al auditorio dos cuestiones centrales de su narrativa: la negación del autor y su posición relativista acerca de los géneros literarios. Primero indica que contrariamente a la teoría de Edgar Allan Poe, el arte, la operación de escribir, no significa para él una operación intelectual. «Yo creo –agrega– que es mejor que el escritor intervenga lo menos posible en su obra» (1997: 439). El procedimiento, según Borges, no es novedoso sino que ya está presente en *La Ilíada* –«Canta, musa, la cólera de Aquiles»– y es parte de la doctrina clásica. El escritor, al igual que Homero, es apenas un «amanuense de algo que ignora», la Musa en la mitología clásica, el espíritu para los hebreos o el inconsciente para el psicoanálisis. Dice Borges:

> El escritor es un amanuense, él recibe algo y trata de comunicarlo, lo que recibe no son exactamente ciertas palabras en cierto orden, como querían los hebreos, que pensaban que cada sílaba del texto había sido prefijada. No, nosotros creemos en algo mucho más vago que eso, pero en cualquier caso, en recibir algo (1997: 440).

---

[49] Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares en la presentación del texto, que es una charla grabada y transcrita, aclaran lo siguiente: «Sabemos que no fue Borges amigo de teorizar sino sólo indirectamente, a través de sus propios cuentos y de algunos prólogos que también eran ficciones en cierta forma». (1997: 437). Lamentablemente los compiladores no registran la fecha de la disertación, únicamente señalan que circuló en diarios y revistas de Perú, México y Argentina. Suponemos que es de fines de los años setenta o inicios de los ochenta, ya que, entre los cuentos que Borges recuerda, cita «El libro de arena» (1975).

El autor está señalando una estrategia muy utilizada en sus relatos, la circunstancia de que él es quien recibe –un objeto, un libro– como también el relato de otro. Valiéndose de este recurso estructura o escribe la ficción de una historia que no le pertenece, aunque muchas veces él mismo aparezca ficcionalizado y hasta caricaturizado en los cuentos («El Aleph»). Más allá de estas afirmaciones, Borges intenta develar el sustrato oral de gran parte de sus relatos –en otros casos los hallazgos son eruditos o librescos y se deben a circunstancias fortuitas–, estableciendo el origen del inusitado cruce entre «la cultura popular» (géneros menores) y «la alta cultura», que como ningún otro lleva a cabo y exhibe en sus textos. En la disertación, antes de referirse a la composición de «El Zahir», determina el uso de la palabra y la pertenencia del texto al género «cuento». Dice:

> No sé si lo es o qué es, pero en fin, el tema de los géneros es lo de menos. Croce creía que no hay géneros; yo creo que sí, que los hay en el sentido de que hay una expectativa en el lector. Si una persona lee un cuento, lo lee de un modo distinto de su modo de leer cuando busca un artículo en una enciclopedia o cuando lee una novela, o cuando lee un poema. Los textos pueden no ser distintos pero cambian según el lector, según la expectativa. Quien lee un cuento sabe o espera leer algo que lo distraiga de su vida cotidiana, que lo haga entrar en un mundo, no diré fantástico –muy ambiciosa es la palabra– pero sí ligeramente distinto del mundo de las experiencias comunes (Pacheco y Barrera Linares, 1997: 440).

Borges retoma en su exposición conceptos puntuales del ensayo breve «La flor de Coleridge» (*Otras Inquisiciones*, 1952) en el que invoca las ideas panteístas de Angelus Silesius, las consideraciones de Valéry (citada en nuestro segundo epígrafe), las de Emerson y las de Shelley, que le dan pie para minimizar la función del escritor como autor de una obra, puesto que todos los libros del mundo fueron escritos por un mismo «caballero omnisciente» y «todos los autores son un solo autor». A la vez, estos argumentos le permitan describir la evolución de una misma idea, a través de textos heterogéneos: una nota de Coleridge, *The Time Machine* de Wells y *The Sense of de Past*, novela inconclusa de James. Su propósito es mostrar cómo un motivo ger-

minal, apenas bosquejado por un autor, puede reaparecer y alcanzar desarrollos inesperados en las invenciones de otros (intertextualidad).

Juan José Saer sostiene que Borges escribe la porción más importante de su obra hasta 1960. Las dos fechas que abren y cierran ese período, 1930 y 1960, se corresponden con la publicación de *Evaristo Carriego* y *El Hacedor*, respectivamente. Aunque Saer no resta jerarquía a los escritos anteriores y posteriores a esas fechas, afirma que «la densidad y la intensidad de esas tres décadas produjeron la materia central de su literatura» (1999: 127). Dichas observaciones son útiles para comprender mejor la relevancia de los aportes borgeanos tanto al campo de la narrativa breve latinoamericana como al de la teoría literaria del siglo XX; de igual manera nos posibilitan evaluar el alcance de la renovación producida por él y los restantes escritores mencionados, durante la fase comprendida entre las décadas de 1940 y 1960.[50]

Hasta ahora hemos revisado, dentro de nuestro acotado corpus, los aportes de distintos escritores, erigidos en verdaderos hitos en la his-

---

[50] Josefina Ludmer propone leer a Borges sacándolo de un presente de homenajes y celebraciones oficiales, desde una perspectiva –histórica, arqueológica o genealógica–, como uno de los puntos supremos de una tradición cultural y literaria nacional desplegada entre los años veinte y sesenta. Según la autora: «Borges siguió en la Argentina un proceso típico de canonización, primero muy discutido por sus contemporáneos (tanto política como literariamente) entre los años treinta y cincuenta [...] era discutido cuando precisamente escribe los textos que lo hacen canon y exportable. Fue discutido desde el nacionalismo y la izquierda por su estética cosmopolita, gratuita, puro juego, artificio y ficción. Se le dijo paradójico, mordaz, inhumano. No era un escritor nacional ni popular, era un escritor de torre de marfil, como se decía entonces. Y no sólo por su lengua y su voz sino también por su cultura (por sus culturas en plural), por su imaginario, por su clase social y su ideología. Borges representaba en la Argentina de esos años la literatura pura, la pura función literaria de los formalistas rusos. Su estética era la del asombro: ponía todo en *ostranenie*, desfamiliarizaba y extrañaba el mundo. Definió en la Argentina una literatura moderna, sin dependencia de otras esferas, sin esferas por encima de ella. Independizó la literatura, o mejor, completó el proceso de autonomía que se abre en 1880, con el establecimiento del Estado nacional y la independencia de la esfera política. Todo lo redujo a literatura y escribió que la filosofía era una rama de la literatura fantástica» (2000: 292-293).

toria del género. Si desde los posmodernistas hasta las décadas de 1940 y 1950, las propuestas escriturarias se definen por su carácter experimental, por la contaminación y las hibridaciones genéricas, dicho procedimiento llega a su culminación con Borges. Retomaremos a este punto en el capítulo siguiente.

El punto de inflexión de mayor relevancia en este ciclo está representado por la aparición de *Cuentos breves y extraordinarios* (1953), compilado por Borges y Bioy Casares. La nota preliminar contiene las primeras articulaciones de la conciencia genérica, que convierten al libro en el modelo de antología más extendido e imitado hasta el presente. Según Michal Glowinski (1993), la conciencia genérica constituye un coeficiente importante del funcionamiento histórico de los géneros. Éstos participan del fenómeno más extenso de la comunicación literaria y por tanto recurren a la competencia lectora; esta actitud hace que el género no difiera en nada de los demás factores del discurso literario, pues al estar orientado al receptor integra la denominada «conciencia genérica».[51]

Borges y Bioy señalan el propósito de rescatar el placer que proporciona la literatura a través de lo narrativo y los ejemplos seleccionados unen dos vertientes: una referida a sucesos imaginarios y la otra a acontecimientos de índole histórica. La división indicaría, además,

---

[51] Glowinki observa que «la conciencia [genérica] existe, bajo una forma u otra, en todos los participantes potenciales de la comunicación literaria. [...] Se manifiesta, no obstante, de manera diferente en el emisor [...] y el receptor. No es que se trate, por regla general, de la misma conciencia; la del emisor y la del receptor pueden divergir mucho; difieren por el grado de claridad que posean y por las actitudes respectivas en la formulación y definición de las propiedades esenciales del género. [...] Esta conciencia adquiere diferentes formas; su manifestación mínima consiste en una aptitud espontánea para distinguir un género de otro, apoyándose esta distinción, en la mayoría de los casos, en una tradición, es decir en los modelos aceptados por un grupo social. [...] En el extremo opuesto están los casos en los que la conciencia genérica no se limita a saber vincular los tipos de discurso con los tipos de situación, sino que se expresa directamente a través de formulaciones teóricas; por lo tanto, aquí se puede hablar de un máximo de conciencia genérica. [...] Lo que importa ahora es que estas formulaciones dicen qué es el género y, sobre todo, lo que debería ser» (1993: 102-103).

variantes futuras en cuanto al género. Los ejemplos, agrupados bajo las premisas de la brevedad y lo asombroso, fueron sometidos en muchos casos –de la misma forma en que los compiladores proceden en la actualidad– a una deliberada manipulación. Es decir, los autores realizan el recorte del material y lo que se obtiene es un fragmento, contenido en una obra de mayor extensión, para transformarlo en un relato breve y autosuficiente, dotado de autonomía con respecto al original. Borges y Bioy practican el recorte y la transformación a fin de aunar el carácter lúdico, la ironía y el humor, premisas básicas que orientan la búsqueda y la reunión de los textos en el libro. En el párrafo final los antólogos expresan que «lo esencial de lo narrativo está, nos atrevemos a pensar, en estas piezas; lo demás es episodio ilustrativo, análisis psicológico, feliz o inoportuno adorno verbal. Esperamos, lector, que estas páginas te diviertan como nos divirtieron a nosotros» (1993: 7).

La selección de Borges y Bioy se concentra en el aspecto narrativo, que es uno más de los elementos caracterizadores de una amplia franja de realizaciones del género, al mismo tiempo, deja al margen todos aquellos elementos accesorios (lo psicológico, lo decorativo) que no cooperan con el adelgazamiento del suceso narrado y son propios de tramas narrativas de mayor extensión, como la novelesca. La significación de la antología en la historia del microrrelato reside en la capacidad con que sus autores sintetizan los rasgos predominantes del mismo, aunque no todos, porque la selección se concentra exclusivamente en ejemplos narrativos. Si nos retrotraemos a los escritos de Torri y a los de los modernistas, advertiremos que el entrecruzamiento con lo ensayístico y lo poético no está ausente en los albores del género. Hacemos esta salvedad con el propósito de remarcar que en textos posteriores de Borges, asimilables al corpus –*Manual de zoología fantástica* (1957) y *El Hacedor* (1960)–, las hibridaciones y contaminaciones genéricas son frecuentes y forman parte de una tendencia heredada por cultores contemporáneos. De hecho la misma operatoria reaparece en casi todos los cuentos del autor.

A modo de resumen, nos interesa señalar que aunque los autores no hablan de microrrelatos, las características perfiladas en el prólogo trazan –avant la lettre– una descripción del género. A estos rasgos se

suman los que pueden desprenderse de los textos seleccionados y que configuran las convenciones más usuales, codificadas en la actualidad: 1. brevedad; 2. dimensión lúdica; 3. humor e ironía; 4. naturaleza narrativa, que el mismo Borges se encargará de transgredir en sus escritos; 5. adelgazamiento de la anécdota; 6. significación autosuficiente.

4. El microrrelato: un género híbrido

Néstor García Canclini (1990) utiliza el concepto *hibridación/ hibridez* para describir los procesos de modernización de las culturas latinoamericanas desde un punto de vista sociológico. Es posible extrapolar el término al contexto de nuestras formulaciones, debido a que no es ajeno a los estudios literarios ni a la cultura latinoamericana. Si bien el autor no lo menciona, el mismo procede de Bajtin. El teórico ruso, al formular su teoría del enunciado novelesco, relaciona la hibridación con los géneros literarios y, a la vez, con los tipos discursivos, ya que la novela se constituye como un espacio de interacción de dos o más voces, o conciencias. Desarrolla su idea determinando los mecanismos de hibridación del discurso novelesco, comprendido como un espacio de diálogo entre una multiplicidad de voces o conciencias en acto –dialogismo, polifonía– encargadas de desestabilizar el carácter unitario y el poder autoritario de la lengua.[52]

En los apartados precedentes intentamos trazar una posible historia del microrrelato, rescatando sus orígenes en el modernismo y la

[52] Seguimos a Rita de Grandis, quien señala que la teoría sociológica, antiestructuralista de García Canclini, está emparentada con el pensamiento lingüístico-discursivo bajtiniano. «Su contribución al híbrido como categoría cultural, anti-ontológica o sea como un principio relativo de integración y selección que es inherente a la cultura, al igual que en Bourdieu opera en el plano de una teoría de la práctica, siendo hibridación/hibridez un concepto que establece un cierto balance entre evaluación y descripción empírica; hibridación tiene que ver con fuerzas centrípetas y centrífugas resultantes de la catastrófica acción de la modernización económica y tecnológica sin que ésta llegue a ser apocalíptica. Así su vinculación a Bajtin se manifiesta mediada vía Bourdieu y agregaría, Antonio Gramsci» (1997: 47).

vanguardia con el propósito de mostrar su autonomía genérica respecto del cuento contemporáneo; sin negar sus vínculos con éste, hemos señalado los que sostiene también con la poesía y las formas mixtas que combinan la prosa y el verso.[53] Siguiendo esta idea esbozamos un panorama que nos permite, desde sus albores, relacionarlo con el poema en prosa, el ensayo breve, la crónica, géneros que han sufrido particulares desplazamientos en el sistema literario, y que fueron ligándose e imbricándose en el transcurso de la evolución del género, circunstancia que también posibilita leer ciertas manifestaciones del pasado –fronterizas o mixtas– integradas al corpus de microrrelatos en la actualidad. Como se dijo, la crítica hasta hace poco tiempo ha intentado caracterizaciones que consideran al microrrelato una subcategoría del cuento latinoamericano contemporáneo, un producto derivado de la ampliación de sus fronteras en las décadas de 1940 y 1950. Dichas perspectivas, a nuestro entender, resultan parciales, puesto que no atienden a la extensa variedad de sus realizaciones ni a los antecedentes históricos que conforman el basamento de su configuración genérica. En las etapas descriptas se fueron codificando sus rasgos discursivos y las convenciones de lectura que determinaron una tradición, sometida a intensas transformaciones que se extienden a lo largo de un siglo.[54]

Proponemos leer las manifestaciones del género como textualidades que se desplazan e interactúan con otros géneros, que apelan a procedimientos de re-escritura, alusión, intertextualidad, estableciendo pactos y alianzas de lectura, según el momento histórico que atraviesan. Estas realizaciones de la modernidad literaria latinoamericana

---

[53] David Lagmanovich, refiriéndose a las formas mixtas, observa: «Puede darse el caso de que el microrrelato aparezca en combinación con otras formas literarias de carácter no narrativo. Por ejemplo, hay microrrelatos que combinan una forma en prosa con un final en verso, sin que por ello haya que considerarlos dentro de la forma del poema en prosa. Hay poemas que también pueden leerse como microrrelatos, y hay minificciones que pueden leerse como poemas» (2005:30).

[54] Sobre el tema hemos presentado algunas hipótesis. Guillermo Siles. «Sobre algunas formas breves de literatura argentina. El microrrelato». *Fronteras literarias en la literatura latinoamericana* (1996b: 301-312).

se nutren de una infinita gama de discursos, que se mezclan, se imbrican, se entrecruzan para constituir modalidades identificadas con la hibridez y la movilidad. Poseen subcategorías derivadas de un estructura mayor, cuyos rasgos distintivos son la brevedad y la velocidad. Esa estructura mayor suele metamorfosearse y adquirir los modos de expresión del cuento, del ensayo o el de la fábula, entre otros ejemplos. Retornan a fuentes y a géneros pertenecientes a distintas tradiciones, entre ellas la antigüedad clásica, con el propósito de revitalizarlos o asignarles funciones distintas. Las subcategorías implicarían la resultante de la hibridación de géneros preexistentes que difieren en su funcionalidad –reescrituras, parodias, simulacros, intenciones lúdicas, humorísticas–, escamoteando ciertas «leyes» genéricas, para escapar a las clasificaciones estáticas y unificadas. Otra tendencia que manifiestan los microrrelatos es la de desarticular y relativizar las convenciones literarias, instaurando a la vez pactos de lectura necesarios para fundar ese espacio de lo diferente, de lo experimental y novedoso.

En cuanto al lenguaje, los textos exhiben una gran «espectacularidad», procedente de la intensificación de los recursos expresivos. Al referirse a las máximas, Barthes indica que la estructura de las mismas está centrada en la agudeza y desde allí construyen su espectáculo. La agudeza, añade Barthes, «es una forma de ruptura que tiende a cerrar el pensamiento, mediante un cierre brillante en ese frágil momento donde el verbo se calla tocando a la vez el silencio y la aprobación» (1992: 105). Es posible extender la afirmación del crítico al género que consideramos, puesto que tiende a la economía de recursos y lo anima un afán lúdico, expresado en el juego con las palabras para dar nacimiento a la significación.

La concepción del microrrelato como género híbrido podría objetarse en razón de que otros géneros como el ensayo, el cuento o la novela, a su manera también lo son, ya que ninguno escapa al proceso de contaminación genérica en el transcurso de la historia literaria. Sin embargo, el microrrelato lleva a cabo dichos procesos de manera explícita y los exhibe de modo especial en numerosos textos, como demostraremos al estudiar casos particulares. Sus diversas realizaciones producirían, a escala reducida, la misma operatoria que Bajtin

indica en la novela, concebida como un discurso de discursos; un género elástico y plurilingüe capaz de absorber y fagocitar otros géneros, técnicas, convenciones y modalidades textuales, tanto literarios como extraliterarios. Resulta necesario señalar aquí que los conceptos de hibridez, dialogismo, plurilingüismo y heteroglosia son utilizados por Bajtin (1991) para referirse al texto literario como una manifestación cultural específica, comprendida dentro de una cultura como totalidad. Por otro lado, la hibridez del microrrelato ya fue señalada por la crítica (Dolores Koch, Violeta Rojo). En la revista *Zona* de Barranquilla (Colombia), Laurián Puerta firma un manifiesto en el que expresa:

> concebido como un híbrido, un cruce entre el relato y el poema, el *minicuento* ha ido formando su propia estructura. Apoyándose en pistas certeras se ha ido despojando de las expansiones y las catálisis, creando su propia unidad lógica, amenazada continuamente por lo insólito que lleva guardado en su seno. La economía del lenguaje es su principal recurso, que revela la sorpresa o el asombro. Su estructura se parece cada día a la del poema. La tensión, las pulsaciones internas, el ritmo y lo desconocido se albergan en su vientre para asaltar al lector y espolearle su imaginación. Narrado en su lenguaje coloquial o poético, siempre tiene un final de puñalada [...] el *minicuento* está llamado a liberar las palabras de toda atadura. Y a devolverle su poder mágico, ese poder de escandalizarnos... Diariamente hay que estar inventándolo. No posee fórmulas o reglas y por eso permanece silvestre o indomable. No se deja dominar ni encasillar y por eso tiende su puente hacia la poesía cuando le intentan aplicar normas académicas.[55]

De acuerdo con la complejidad y la variedad de manifestaciones, hay que pensar en dirección a las jerarquías genéricas, en los géneros y subgéneros en que se divide la literatura para poder ser estudiada a fin de reflexionar sobre las operaciones clasificatorias que la crítica ha insinuado últimamente. Nos referimos a las subclases de microrrelatos: clásicos, modernos y posmodernos (Zavala) o bien, policiales,

---

[55] Citado por Edmundo Valadés (1997: 284).

fantásticos, absurdos (Koch: 2003). Si el microrrelato no implicara una derivación del cuento exclusivamente –la forma narrativa puede ser sólo uno de sus tantos modos de presentación–, es factible, entonces, establecer relaciones con la poesía y buscar antecedentes en el epigrama, los dichos agudos, los graffiti, formas antiguas recicladas en el siglo XX bajo nuevas configuraciones.

5. Proyecciones

Las estrategias utilizadas por los cultores del microrrelato, en general, consisten en desarraigar el género en el que escriben por medio de prácticas paródicas y de gestos disruptivos y transgresivos con respecto a ciertas «leyes» genéricas impuestas por la tradición. Es el caso de las fábulas monterrosinas, el *Confabulario* de Arreola, y en el marco de la literatura argentina, los textos alegóricos con reminiscencias kafkianas de *Mundo animal* (1953) y la sección «Espejismos» de *Cuentos del exilio* (1983), ambos de Antonio Di Benedetto. A estos ejemplos se suman las *Falsificaciones* (1966) de Marco Denevi, los mitos eróticos recreados por este mismo autor en *El jardín de las delicias* (1992); los chistes y cuentos de tontos, tomados de la tradición judía, recopilados por Ana María Shua en *El pueblo de los tontos* (1995). En sus *Falsificaciones*, Denevi dispone series de microrrelatos, bajo el título «Pensamientos del Señor Perogrullo», relacionadas no ya con el cuento sino con las máximas, como el siguiente ejemplo: «Hay santos que hablan del infierno como si lo conocieran»[56], o con los consejos: «Alábate, hijo mío, alábate. Siempre algo quedará» (1984: 63). Y otras formas no literarias (graffiti, chismes, rumores) sobre las que el autor ha realizado un proceso de transposición al corpus literario, otorgándoles así una nueva jerarquía. La composición

[56] Marco Denevi, «Pensamientos del Señor Perogrullo», *Falsificaciones, Obras completas* (1984). Este volumen reúne materiales extraídos del libro homónimo (1966-1984) y de otros reagrupados por el autor y, en algunos casos, de acuerdo con una nueva versión. Los «Pensamientos del Señor Perogrullo» conforman una serie de numerosos textos diseminados a lo largo del volumen.

titulada «Escrito en los muros del templo de Afrodita en Pafos», dice: «Ama o sálvate: elige» (1992: 57). Curiosamente el título posee mayor extensión que el texto y pone al descubierto la estrategia de simulación, resaltando su índole apócrifa. La inusual dependencia de las partes nos incita a leer el fragmento como un vestigio de la antigüedad clásica. Entre los relacionados con el chisme, tenemos el siguiente: «A cierta Herminia la apodaban Democracia, porque según decían los vecinos, en su vientre se juntaba todo el pueblo» (1992: 37). Por otra parte, las variantes mencionadas se integran a un libro que ya forma parte de la tradición, circunstancia que ocurre de manera semejante en otros escritores considerados clásicos del género. Aunque las expresiones sean diversas en su forma, siempre presentan algún componente –además de sus elementos internos, la intención del productor, por ejemplo– que las vuelve asimilables al corpus y demuestran su pertenencia a un ámbito fronterizo situado entre la prosa, el ensayo y la poesía, entre lo narrativo y lo que no lo es. Son objetos despojados, «formas simples»[57], cuya labilidad nos conduce a plantearnos cuestiones de mayor alcance vinculadas a lo que se con-

---

[57] Las formas simples para Jolles son definidas como gestos de lenguaje cuyo origen se encontraría en las necesidades elementales de expresión verbal (oralidad). Estas formas elementales de expresión verbal aún no codificadas dentro de los géneros derivarían hacia formas más consistentes, comprendidas dentro de la literatura. En principio, al encontrarse en otro estado de agregación con respecto a la literatura parecieran resistirse a la conciencia del lenguaje (la escritura) y conformarían una interpretación condensada de la realidad. Dice Jolles: «En el lugar donde bajo el dominio de una preocupación intelectual se sintetiza y se conforma la multiplicidad y la riqueza del ser y del suceder, allí donde se registran por medio del lenguaje en sus unidades indivisibles y donde en configuraciones verbales a su vez expresa y se significa el ser y el suceder, es ahí donde encontramos la forma simple» (1972: 45). Existirían tres tipos de formas simples: la pura (la leyenda oral), la actualizada (la forma escrita de una leyenda, por ejemplo, la hagiografía) y la referida, en la que se consigna el adjetivo artístico (cuento de hadas artístico, leyenda artística) y corresponde a la evolución de las dos primeras. Esta zona de pasaje implicaría la transición entre lo no literario y lo literario, es decir, las manifestaciones artísticas que superan lo trivial y documental para constituirse en géneros literarios y cumplir con las pautas de la literariedad. En el repertorio de las formas simples figuran casos, chistes, dichos, enigmas, parábolas.

sidera o no literatura. El juego con los límites alcanza un alto grado de tensión al enfrentarnos de modo inevitable con el vacío, con una suerte de fuga al infinito.

En la literatura mexicana encontramos un abigarrado corpus de microrrelatos producidos por autores contemporáneos, quienes continúan una prestigiosa tradición del género y registran la importancia de su evolución. Aunque muchos de ellos proceden de otros países, han escrito la mayor parte (o la totalidad) de su obra en México. Así ocurre con Augusto Monterroso, Otto-Raúl González y Oscar René Cruz (Guatemala), Hernán Lavín Cerda y Alejandro Jodorowski (Chile), Álvaro Mutis (Colombia), José de la Colina, Agustí Bartra y Max Aub (España). Una tendencia bastante extendida en México es que los escritores más destacados se preocuparon de reunir sus microrrelatos en un volumen o en secciones independientes para diferenciarlos, en ciertos casos, de sus cuentos. Esta iniciativa se concreta en *Infundios ejemplares* (1969), de Sergio Golwarz; *Fantasías en Carrusel* (1978) y *Los oficios perdidos* (1983), ambos de René Avilés Fabila; *Sólo sueños y los deseos son mortales, Palomita* (1986), de Edmundo Valadés; *El grafógrafo* (1972), de Salvador Elizondo; *Cuaderno imaginario* (1990) de Guillermo Samperio; *Relámpagos* (1995), de Ethel Krauze, entre otros. En este conjunto podría considerarse también una novela concebida como la agrupación de pequeños cuentos integrados: *La señora Rodríguez y otros mundos* (1990), de Martha Cerda y las secciones «Mínima expresión» y «Casos de la vida real» en *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* (1990), de José Emilio Pacheco.[58]

En el resto de Latinoamérica, puede mencionarse a los uruguayos Eduardo Galeano con sus microrrelatos de fuente histórica (*Las memorias del fuego*, 1982-1986 o en otro registro *El libro de los abrazos*, de 1989) y a Cristina Peri Rossi (*Indicios pánicos*, 1970, *Una pasión prohibida*, 1987) en la que encontramos ciertos textos que vis-

[58] Para una visión más detallada de estos aspectos pueden consultarse los estudios y las antologías de Lauro Zavala que aparecen registrados en la bibliografía final. Agradecemos al autor el envío, desde México, de este valioso material; también a Miriam Di Gerónimo que, desde Mendoza, nos permitió el acceso al estudio de Zavala: *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Renacimiento, 2004.

lumbran un trasfondo político e integran una tendencia explorada también por Luisa Valenzuela (Argentina) y Pía Barros (Chile). En Venezuela se destacan Luis Britos García y Gabriel Jiménez Emán, que continúan la línea de escritos inaugurada por José Antonio Ramos Sucre. En Cuba no podemos dejar de mencionar a Guillermo Cabrera Infante y Virgilio Piñera, aunque incursionan en el género de manera esporádica.

La dificultad de esta propuesta reside, como vemos, en la heterogeneidad del corpus existente y en la tendencia de la escritura contemporánea a disolver las fronteras genéricas. No obstante, la amplitud y variedad del corpus nos han posibilitado establecer etapas de emergencia y consolidación del género; este último período, según muestro posicionamiento de lectura, supone el momento de su máxima autonomía y el punto culminante en su proceso de formación. La etapa de emergencia estaría conformada por textos que reflexionan sobre la brevedad y la transgresión a las normas, erigidos en expresiones de ruptura, que coinciden en ciertos casos con las crisis y los cambios operados en el campo cultural, como sucede, por ejemplo, durante la década de 1960.

En la etapa de consolidación, los textos parecieran no requerir de metatextos o formulaciones metadiscursivas que legitimen su posición dentro del sistema literario, sino que poseen una dimensión metaficcional y ponen al descubierto mecanismos deconstructivos, simulacros e hibridaciones. Estos procedimientos se traducen en la adopción de características lúdicas, intertextuales, con una marcada presencia de la ironía, el humor y lo carnavalesco. Tales operaciones se llevan a cabo, por ejemplo, en *Casa de geishas* y *Botánica del caos* de Shua o en *El jardín de las delicias* de Denevi.

En el siguiente capítulo nos ocuparemos de algunas de las cuestiones señaladas, al examinar textos de Jorge Luis Borges y Augusto Monterroso, exponentes modélicos del arte de la brevedad, situados dentro de la segunda y tercera fase de evolución del género.

CAPÍTULO III

Bajo un breve cielo
Augusto Monterroso y Jorge Luis Borges

Abrir el texto, exponer el sistema de su lectura, no solamente es pedir que se lo interprete libremente y mostrar que es posible; antes que nada, y de manera mucho más radical, es conducir al reconocimiento de que no hay verdad objetiva o subjetiva de la lectura, sino tan sólo una verdad lúdica.

Roland Barthes

El microrrelato comienza a cobrar protagonismo alrededor de la década de 1950. Los escritores de México, Argentina y otros países como Venezuela, Colombia, Uruguay y Chile testimonian la inmensa cantidad y la indiscutida calidad de las variantes dentro del espacio genérico (heterogeneidad), como también la duración en el tiempo (persistencia). Ambos factores nos impulsaron a trazar la parábola temporal que venimos examinando; de este modo, podemos enfocar al microrrelato como una forma de experimentación exitosa que tiene seguidores, aspecto que puntualiza su configuración y su autonomía genéricas. Los teóricos admiten que la conciencia genérica existe –como se ha señalado– cuando un género se propaga y consolida mediante la recreación, por parte de otros escritores, de un hallazgo con éxito de un autor anterior, cuya fórmula tiene una vigencia de mayor o menor duración. Si este

hecho no se presenta en forma aislada, se registra como género en la historia de la literatura.[1]

Los textos revisados, que desde su origen se relacionan con lo marginal y lo menor, florecen en forma alternativa y paralela al *boom* de la novela en la década de 1960. Este fenómeno editorial y de mercado, controvertido en sus términos, incide en la cultura urbana en varios países latinoamericanos y aun con sus rasgos ambiguos y heterogéneos logra, por su condición polifónica, aglutinar bajo un mismo registro las voces de todo un continente. El funcionamiento de un programa amplio de difusión destinado al consumo masivo, dispuesto al servicio de la promoción cultural, se orienta a un mercado compuesto por una nueva franja de lectores calificados en un contexto donde la cultura impresa alcanza una rápida expansión. El suceso novelístico pone en crisis a los restantes géneros literarios, en particular al cuento. El surgimiento del microrrelato, pensado en principio como forma oblicua o derivada del mismo, reforzaría nuestra afirmación.

Durante la misma década se ensayan revitalizadas experiencias en el terreno de la creación poética, como una reacción a la ingente promoción de los novelistas, que ensombrece la difusión y, en consecuencia, la lectura de poesía.[2] A la par se produce la profunda trans-

---

1 A este aspecto se refiere Miguel Garrido Gallardo, quien observa: «El género se nos presenta como un horizonte de expectativas para el autor, que siempre escribe en los moldes de la institución literaria aunque sea para negarla; es una marca para el lector, que obtiene así una idea previa de lo que va a encontrar cuando abre lo que se llama una novela o un poema; y es una señal para la sociedad, que caracteriza como literario un texto que tal vez podría ser circulado sin prestar atención a su condición de artístico. La usual mención del género al que pertenece el libro impresa en la propia obra o expresada implícitamente mediante su adscripción a una colección, supone, como acabamos de decir, una orientación para el lector y para el público en general» (1988: 20). «Una vasta paráfrasis de Aristóteles» (1988: 9-27).

2 Ver Delfina Muschietti (1989). Sobre estos aspectos puede consultarse también Aldolfo Prieto, quien señala: «el signo que efectivamente se visualiza como caracterizador de la dinámica social de esos años [los sesenta] es el de la articulación de vastos sectores de la población con lo que pareció ser el fruto maduro de la era industrial en Occidente: la sociedad de consumo» (1983: 890) y Alfredo Grieco y Bavio. *Cómo fueron los 60*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1995.

formación y contaminación de los géneros periodísticos y literarios, y además, a la literatura realista se suma el peso de la demanda del compromiso político del escritor, lo que da lugar al surgimiento de la novela elaborada a partir de los datos de la realidad con el objetivo de producir un efecto sobre lo real. La novela no-ficcional instaura entonces, entre otras modalidades, la figura del narrador-investigador comprometido con su entorno; por su parte, el periodismo se hace cargo de la aparición de otros medios informativos y comienza a utilizar técnicas procedentes de la literatura para construir el relato del acontecimiento –cambios en el punto de vista, monólogos interiores, el recurso de la ironía–. Todos estos elementos repercuten en la aparición de la crónica denominada «nuevo periodismo» y en el surgimiento de los relatos testimoniales.[3]

Nuestra hipótesis referida a la formación del microrrelato considera todos los factores mencionados y por lo tanto supone una serie de dificultades para avanzar en su estudio. Al menos dos son fundamentales: 1) la heterogeneidad del corpus; 2) la idea de ruptura, de trasgresión a las normas genéricas explicitada en prólogos, en breves ensayos prescriptivos, en títulos o subtítulos que promueven diversos pactos de lectura. En este orden de cosas la obra de Monterroso representa un ejemplo paradigmático, pero de este y otros aspectos nos ocuparemos más adelante.

1. Brevedad y fragmentarismo

La brevedad[4] y el fragmentarismo son conceptos claves para nuestra hipótesis, no sólo porque los textos estudiados se definan por su

---

[3] Las relaciones entre literatura y periodismo fueron tratadas en nuestro estudio *El trópico y la aurora. Ensayos sobre literatura argentina*. Tucumán: INSIL, Universidad Nacional de Tucumán, 2004. 47-60.

[4] En 1996 el Centre de Recherches Interuniversitaires sur les Champs Culturels en Amérique Latine (CRICCAL), organizó un coloquio internacional en París sobre las formas breves. En el encuentro, la brevedad funcionó como un concepto transversal; dio como resultado una cantidad y diversidad de ponencias sobre la estética de la brevedad en diferentes autores y géneros (la novela

extensión o por constituir series que en ocasiones agrupan pequeños fragmentos, sino también porque las formas breves y el fragmento articulan una larga historia en Occidente. Enrique Lynch señala, en su estudio sobre el estilo de Friedrich Nietzsche, que la escritura fragmentaria tiene en filosofía una remota ascendencia que podría constituir por sí sola un género *epigramático*. Pese a la imprecisión de esta modalidad, puede incluirse en ella a algunos de los intelectuales más prestigiosos de la cultura europea. Muchos de estos intelectuales se volvieron influyentes por haber escrito de modo fragmentario y, «de esta manera, haber sintonizado sin proponérselo con uno de los talantes característicos de nuestra época, que adora la diseminación y las arquitecturas abiertas» (1993: 74). Lynch distingue cuatro modalidades de prosa fragmentaria. En primer lugar, las piezas discursivas breves –sentencias, glosas, apuntes, comentarios, escolios– que constituyen parcelas de sentido que la lectura reconoce y recorta como espacios de saber y en las que se aplica la interpretación. El prototipo lo constituirían las colecciones de aforismos, que se remontan a Hipócrates (siglo I a. C.) cuya obra se denomina precisamente, *Aforismos*. En segundo lugar, señala el modelo del fragmento en textos que es habitual encontrar en los papeles póstumos, notas de trabajo del escritor, así como en las referencias alusivas de los «logógrafos» y «doxógrafos» de la cultura helenística y las citas, los emblemas, los lemas que tanto gustaban al barroco, las cartas y las misivas. Dentro de esta categoría se diferenciarían las colecciones de escritos que no se concibieron fragmentariamente sino que llegan a serlo debido a razones ajenas a la voluntad de su autor, o que se constituyen en «fragmentarios» porque no ocultan las partes de que se componen. En tercer lugar, figura la escritura fragmentaria que la erudición detecta como vestigio, desecho, porción, parte desmembrada. El vestigio puede ser natural o concebido de manera deliberada o simulada, como es el caso de los escritos de Schlegel y Novalis. En último término sería también fragmentaria la escritura ensayística, género característico de los tiempos modernos.

---

corta, el cuento, epífanos o bocetos y otras variantes de poesía y prosa breves) como manifestación cultural en Latinoamérica.

La brevedad articula la formulación de poéticas individuales encargadas de legitimar un modo de hacer y de leer literatura a partir de 1960. El primer libro de Monterroso, *Obras Completas (y otros cuentos)*, de 1959 y la producción de Borges, especialmente *El Hacedor* (1960), perfilan una nueva dirección en la lectura del género que denominamos microrrelato y contribuyen a reafirmar su estatus genérico. Esto obedecería a que en los años sesenta ocurre una aceptación gozosa de la escritura breve y fragmentaria a partir del surgimiento de nuevas teorías sobre la escritura –y por tanto del libro– y sobre la función del lector y la operación de la lectura. Con estas afirmaciones no nos oponemos a una tradición cuya práctica, como venimos insistiendo, se remonta a finales del siglo XIX, sino que nos interesa remarcar que hasta los textos supuestamente originales tienen precursores, aunque éstos se encuentren distanciados en el espacio y el tiempo. En México, la narrativa fragmentaria –es decir, las colecciones organizadas en serie que admiten la lectura bajo el formato novelístico, pero también como cuentos integrados– la encontramos en *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México* (1931), de Nellie Campobello; *La feria* (1962), de Juan José Arreola; *Terra Nostra* (1975), de Carlos Fuentes. En otro orden se ubicarían *Lo demás es silencio. La vida y la obra de Eduardo Torres* (1978), novela concebida mediante la suma de testimonios y escritos fragmentarios de este personaje provinciano, y *La letra e [fragmentos de un diario]* (1987), ambos de Augusto Monterroso.[5]

---

[5] Lauro Zavala observa la continuidad de esta tradición en México con las producciones de los microrrelatistas: «A partir de la década de 1960 José de la Colina ha explorado las formas de ironizar diversas tradiciones literarias en textos decantados hasta el extremo de la poesía. Felipe Garrido ha creado, con el cuidado de un miniaturista, un universo imaginario propio habitado por sirenas de carne y hueso y por mujeres seductoras y volátiles, siempre a punto de materializarse sobre la página. Y Guillermo Samperio es un escritor notablemente lúdico y experimental, creador de series textuales donde juega con las posibilidades de una imaginación impredecible. Por su parte, también en México hay otros escritores que han publicado al menos un volumen de minificción con una personalidad literaria fácilmente reconocible. Éste es el caso de René Avilés Fabila (cuya versión irónica de lo fantástico exhibe su forma-

Borges y Monterroso son casos modélicos, puesto que practican ejercicios de reescritura vinculados con la idea de escritura original, estableciendo líneas de continuidad con los escritores contemporáneos. En cuanto al denominado proceso de formación o configuración genérica, en los últimos años las lecturas críticas revisan el lugar del microrrelato dentro del sistema literario y su significación para la historia cultural latinoamericana. Esta circunstancia favorece una lectura distinta de textos caracterizados por alterar los horizontes de expectativa de sus lectores contemporáneos. Desde el punto de vista teórico, Miguel Garrido Gallardo (1988) señala que los géneros no serían únicamente un producto histórico-social sino que también dependen de las posibilidades creativas de los seres humanos y encontrarían su límite en las reglas de funcionamiento del lenguaje. Al confrontar las demarcaciones del género y la singularidad de la obra se debería considerar la identidad existente entre obras de apariencia muy distinta. Los formalistas rusos ya habían enfocado la importancia de este aspecto, de la subliteratura, y en las décadas de 1960 y 1970 los estudios sobre la estructura de la comunicación narrativa indican que el esquema básico del relato y sus combinatorias posibles son las mismas en los textos sin intencionalidad artística, en las expresiones de la cultura de masas y en la «alta literatura».[6]

---

ción periodística), Mónica Lavín (cuyos universos textuales son invocaciones imposibles fuera de la página escrita), Raúl Renán (atraído por la tradición grecolatina y por la fuerza de las palabras), Sergio Golwarz (productor de infundios de naturaleza paradójica), Ethel Krauze (cronista de epifanías femeninas reveladas en imágenes cotidianas), Luis Humberto Crosthwaite (hábil en la recreación del lenguaje coloquial), Raymundo Ramos (orfebre textual que alterna la escatología con la brillantez del lenguaje), Alejandro Jodorowski (fiel seguidor de la tradición iluminista oriental y asiduo practicante de la escritura alegórica), y José Emilio Pacheco (autor de numerosas viñetas de carácter historiográfico) [...] Otros textos han sido elaborados por Arreola y Mariano Silva y Aceves a partir de textos igualmente breves de Julio Torri y Aloysius Bertrand, todo lo cual confirma el carácter intertextual de la minificción» (2004a: 177-138).

6 Cfr. Miguel A. Garrido Gallardo (1988: 24-25). El autor se refiere a los estudios de *Comunications*, números IV y VIII de 1964 y 1966, respectivamente.

Las observaciones de Garrido Gallardo reforzarían nuestros argumentos acerca de las interacciones y contaminaciones genéricas en la década de 1960. La aparición de nuevos medios masivos y sus tecnologías facilitan la circulación más eficaz de determinado tipo de literatura, generando, como reacción, la necesidad de retomar a las prerrogativas de las primeras vanguardias, especialmente en el caso de la poesía, con el fin de hacerlas re-circular en un contexto jaqueado por el consumo masivo. Tales circunstancias explicarían la recurrencia a las formas breves como campo de experimentación alternativo, aunque las mismas no hayan alcanzado la popularidad de la novela en la década de 1960. En ese momento no están dadas las condiciones para que el microrrelato llegue a tener la difusión que la cultura globalizada le provee, pero el inicio de este complejo proceso de legitimación genérica se remonta a aquellos años.

En cuanto a la brevedad, Adolfo Castañón (2000) sostiene que esta práctica experimental puede rastrearse en obras de diverso género, pero en la narrativa alcanza mayor vigor e importancia. En su panorama histórico, la brevedad se concibe como patrimonio de la sabiduría y el consejo popular, y está emparentada con la profundidad y con la risa. Este tipo de lenguaje reflexivo vendría a contrarrestar el lenguaje casuístico, establecido por la retórica clásica para operar en forma muy distinta, no por acumulaciones y previsiones largamente preparadas, sino a través de la sorpresa y la novedad, buscando hacer aparecer el lenguaje del individuo. Las formas breves, si bien existieron siempre, continúan surgiendo después del Renacimiento, circulando en las márgenes de la preceptiva como lo diferente.

Para Castañón, la originalidad en Latinoamérica comenzaría a percibirse en el siglo XIX a través de las formas breves, por ejemplo, en las «letrillas ociosas» del mexicano Guillermo Prieto, en los aforismos del cubano José de la Luz Caballero (1800-1862), en la innovación del uruguayo Javier de Viana con respecto al cuento breve del siglo XIX y en los poemas en prosa de carácter fronterizo y anfibio del venezolano José Antonio Ramos Sucre (1890-1930). El giro que propone el crítico supera las formulaciones que ven en el recuento de palabras un parámetro para fijar la extensión de los textos y se concentra, en cambio, en los aspectos históricos y en el funcionamiento de la brevedad

como estrategia de escritura, representativa de momentos de crisis y promotora de profundos cambios estéticos.

Las postulaciones de Castañón, al trascender lo genérico y delinear la historia de las formas breves latinoamericanas, encontrarían su complemento en el estudio de Wilfrido H. Corral (1996). Para este crítico, las formas breves no canonizadas regularmente bullen como un ardiente magma subterráneo en los intersticios de la institución literaria y alcanzarían visibilidad en períodos de ruptura de las letras continentales. Corral intenta diseñar un mapa alternativo, diferente al propuesto por la crítica anterior. Repara en la necesidad de revisar la historia literaria, dejando en claro que la perspectiva histórica implica una suerte de mal necesario, cuyas funciones son imprescindibles en la vida literaria y cultural.[7] Si las formas breves son citadas por graciosas o geniales, pocas veces aparecen como parte significativa de la producción de un autor. Según su enfoque, el carácter *sui generis* de los textos dificulta su adscripción a un género, autor, escuela, movimiento o polisistemas eurocéntricos.

El trabajo de Corral fija un extenso corpus de textos bajo la denominación de *fragmento,* una forma que «desmantela, desplaza, cruza y rompe categorías [...] El fragmento puede hacer venias, pero no siempre sus colecciones se componen de piezas inseparables que se citan, plagian, glosan o comentan» (1996: 27). Como se dijo, esta propuesta se organiza en función de corregir la historia literaria y se apoya en el aporte de Francisco Rivera –«De ensayos y fragmentos» (1993)–. Rivera sostiene que sólo a partir de la década de 1930 el escritor de Occidente asume la escritura de diarios, apuntes, aforismos, que luego recoge en forma de libro, pero su legitimación ocurri-

---

7 «El acto de nombrar podría ser innecesario, si no fuera por el hecho de que en Hispanoamérica el fragmento en verdad no es siempre un texto casual, de ocasión. Por otro lado, buscar posibilidades genéricas para el fragmento cabe en el campo interpretativo, porque corresponde al móvil de matriz científica de suministrar instrumental hermenéutico en vez de acumular simples taxonomías normativistas. Es dentro de este llamado que postulo la revisión de nuestra historia literaria». El autor señala que «la historia literaria no implica la sucesión de obras sino la sucesión de sistemas, porque describir la obra sin describir el sistema en el cual funciona no tiene sentido» (1996: 26-27).

ría recién a partir de 1960. Corral objeta dicha afirmación, dado que en Latinoamérica este proceso comienza antes de 1930 y es ésta la tradición a recuperar y la historia a corregir. Más allá de los desacuerdos, coincidimos parcialmente con Corral y debemos recordar, tratando de superar el contexto latinoamericano, que los escritos deliberadamente fragmentarios surgen con el romanticismo alemán, cuestión puntualizada por los formalistas rusos[8] y también por Philippe Lacoue-Labarthe.[9] Corral agrega que en Latinoamérica dicha práctica se define de forma negativa y es representativa de la primera vanguardia. Más adelante discrimina entre el fragmento clásico y el contemporáneo, indicando que el segundo tiene un contexto mayor, por haber asimilado al primero, y no pretende descubrir la ley orgánica o taxonómica que reduce la diversidad a la unidad. El desafío del fragmento a las concepciones genéricas y textuales –especifica el autor– es que no admite su reducción a ninguna forma concreta y su programa paradójico estaría basado en mantener la fluidez genérica a la vez que

---

8 Iuri Tynianov, en «El hecho literario» (1924), señala que «al automatizarse, las formas grandes subrayan la importancia de las pequeñas (y viceversa) [...] La sustitución evolutiva, importante de por sí, está precedida por un proceso complejo. Este va perfilándose a partir de *resultados "casuales" y de deslices y errores "casuales"*. [...] Pero cuando la pequeña forma se automatiza, este *resultado casual se consolida* y la colección en cuanto tal se considera como construcción, es decir, aparece la forma grande [...] Heine considera como uno de los elementos constructivos principales la *reunión* en colección, el aspecto de unión, y crea colecciones de novelas-líricas donde cada poema desempeña el papel de un capítulo. Y viceversa, uno de los resultados "casuales" de la gran forma será el reconocimiento de lo inconcluso, de lo fragmentario, como procedimiento, como método de la construcción que conduce directamente a la forma pequeña. Pero está claro que lo "inconcluso" o lo "fragmentario" serán percibidos como un error, como una desviación del sistema, y únicamente cuando el propio sistema se automatiza, este error se perfila sobre su trasfondo como un nuevo principio constructivo» (Volek, 1992: 214-215).

9 En los textos concebidos para la revista *Athenäum*, Schlegel y Novalis concibieron la fragmentación como producto deliberado o simulado; tal estrategia apuntaba a manifestar la ausencia de origen y la imposibilidad de reconstrucción de una totalidad. Al respecto es fundamental consultar: Philippe Lacoue Labarthe y J. L. Nancy. *L'Absolu littéraire: Théorie de la littérature du romantisme allemand*. París: Editions du Seuil, 1978.

adquiere una identidad que lo mantiene en tensión con las historias literarias oficiales. Por último, señala que, como toda literatura menor, emplea el lenguaje oficial para desterritorializarlo y fraguar una verdadera subversión literaria.

La perspectiva de Corral –en oposición a nuestro enfoque– supone la disolución genérica del microrrelato; aunque resulta parcial en muchos aspectos y hasta cierto punto arbitraria, nos interesa por su particular punto de vista sobre las interacciones entre canon y contracanon. La propuesta de aplicar una nueva nomenclatura, sin atender a la tradición crítica que le precede y sin considerar que el carácter fragmentario no es un rasgo percibido con idéntica regularidad, no resulta convincente. Sin embargo, plantea acertadas conexiones entre la historia literaria y las instancias por las que atraviesan las formas breves –producción, recepción y circulación– no canonizadas a ciencia cierta. Las postulaciones de Castañón y Corral, especialmente las del primero, resultan operativas para explorar el arte de la brevedad en las poéticas de Jorge Luis Borges (1899-1986) y Augusto Monterroso (1921-2003).

2. Monterroso dos veces bueno

Precisión, claridad y belleza son aspectos que la crítica señala con insistencia respecto al estilo de Monterroso. Su obra se distingue por el hecho de formular una poética de la brevedad vinculada a géneros como la fábula, el cuento y el ensayo. Es uno de los cultores más representativos del microrrelato latinoamericano y ha estructurado un programa de lectura para recorrer sus textos, basado en la subversión de las clasificaciones genéricas. Saúl Yurkievich (1999) lo considera un clásico por su relación con el lenguaje y por su depurada concepción del estilo. Su caudal erudito no se reduce a la tradición de las letras españolas, ya que demuestra un gran conocimiento de la literatura clásica y del latín y se regocija con la lectura de autores latinos.[10]

[10] Por otro lado, José Miguel Oviedo afirma que: «un buen escritor suele ser un buen lector, y ese es el caso de Monterroso: tras la aparente liviandad de

Como Borges, Monterroso es un clásico-moderno, dueño de una prosa límpida, sin rebuscamientos ni ostentaciones. Detrás de la aparente sencillez, sus composiciones esconden ingeniosos artificios de escritura y una sorprendente variedad formal. Explora casi todos los géneros (cuento, ensayo, fábula, apólogo, epigrama, reseña, crónica, diario, novela). *Movimiento perpetuo* (1974) se comporta como el pequeño Odradek kafkiano: es movedizo y no admite ser apresado en ningún género.[11] El libro lleva al extremo la fluencia y el devenir de las categorías tradicionales, produciendo verdaderos híbridos genéricos en los que el humor y la ironía son los pilares que sostienen la organización de los textos. Al igual que otros autores mexicanos como Alejandro Rossi (*Manual del distraído*), Salvador Elizondo (*Cuaderno de escritura*) o Gabriel Zaid (*Cómo leer en bicicleta*), Monterroso compone misceláneas agrupando textos fragmentarios, situados a mitad de camino entre el cuento y el ensayo, los homenajes, las anécdotas, la divagación curiosa, los aforismos.

En sus escritos se observan ciertas tensiones cuando la brevedad, lejos de ser una virtud, resulta una limitación impuesta por la necesidad de ofrecer libros esmerados y perfectos. El autor, al igual que Torri, manifiesta una actitud respetuosa frente a la literatura al remar-

---

sus textos, hay un sólido conocimiento de la literatura universal (especialmente, la española y la anglosajona clásicas) [...] Muestra con claridad cuáles son esos grandes modelos: Shakespeare, Cervantes, Góngora, Quevedo, Schwob, Borges. «La colección privada de Augusto Monterroso» (1988: 121). Siguiendo la línea de pensamiento borgeana, Monterroso sostiene que su voracidad por la lectura se debe a que no pudo ir a la escuela por la situación de su familia. «Yo he sido autodidacto y pobre. Como ya desde pequeño tenía el gusanillo de la literatura y no me podía pagar otra diversión, me encerraba en la biblioteca de Guatemala, luego en la de México, y devoraba todo lo que se ponía a mi alcance. Lo curioso es que a mi formación intelectual, que siempre agradeceré, contribuyó también mi trabajo en una carnicería. Tenía 16 años y mi jefe, un gran lector, me daba a leer las cartas de lord Chesterfield. De allí pasé a Homero, porque el lord recomendaba su lectura. Ese hombre me abastecía de libros que sólo con el tiempo me di cuenta de que no eran de lectura habitual, como las cartas de Madame de Sévigné». (O'Donnell, 2002: 2).

[11] En referencia a estos aspectos puede consultarse *Celebración de Augusto Monterroso*. Diony Durán et al. México: Alfaguara, 1999.

car la relación dual con la brevedad, convencido de que –como en la sátira de Horacio– nadie se siente conforme con su suerte, por eso el mercader envidia al soldado y el soldado al mercader. En «La Brevedad» (*Movimiento perpetuo*) revela lo siguiente:

> Lo cierto es que el escritor de brevedades nada anhela más en el mundo que escribir interminablemente largos textos, largos textos en que la imaginación no tenga que trabajar, en que hechos, cosas, animales y hombres se crucen, se busquen o se huyan, vivan, convivan, se amen o derramen libremente su sangre sin sujeción al punto y coma, al punto.
>
> A ese punto que en este instante me ha sido impuesto por algo más fuerte que yo, que respeto y que odio (1990: 149).

En una entrevista[12] se le pregunta si su preferencia por la brevedad se debe a que el humor, el chispazo, la ironía se expresan mejor en un texto de extensión limitada, reflexión que nos recuerda las ideas de Paul de Man (1969) acerca de la ironía, considerada un tropo virtualmente instantáneo que no admite la extensión ni el despliegue temporal. Monterroso confiesa, tal vez con sinceridad, pero sin dejar de ser cáustico:

> Mi preferencia por la brevedad se debe únicamente a la pereza y a la idea de que entre más largo y abundante escriba me leerán menos. Yo quisiera escribir mucho todos los días, pero el sentimiento de la inutilidad o de la inferioridad ante lo que debe de estar haciendo mi vecino me lo impiden (1989: 92-93).

En contraste con lo antes señalado sostiene una posición en la que enlaza brevedad y estilo. Confiesa que tachando llega a ser conciso, respaldado en su máxima: «tres renglones tachados valen más que uno añadido» (1989: 68). Si para Torri ser breve implica una cortesía hacia el lector, Monterroso entiende que la concisión, cuando se logra, no

---

[12] Entrevista con Elda Peralta. «Que el autor desaparezca» (Monterroso, 1989: 88-94).

debe parecer afectada porque es una forma de elegancia. Los adornos y las reiteraciones no son ni elegantes ni necesarios. Al respecto dice:

> Julio César inventó el telégrafo 2000 años antes que Morse con su mensaje: «Vine, vi, vencí». Y es seguro que lo escribió así por razones literarias de ritmo. En realidad las dos primeras palabras sobran; pero César conocía su oficio de escritor y no prescindió de ellas en honor del ritmo y de la elegancia de la frase. En esto de la concisión no se trata solo de suprimir palabras. Hay que dejar las indispensables para que la cosa además de tener sentido suene bien (1989: 68).

Monterroso es ante todo un lector, catalogado de escritor posmoderno por el hecho de retomar una tradición, pero para superarla. Lee los clásicos españoles desde la modernidad, rechazando los modelos heredados del siglo XIX, concretamente la tradición del realismo. Se acerca a los escritores del Siglo de Oro para poner en diálogo diferentes épocas y espacios culturales. En referencia a las letras españolas, el microrrelato «Peligro siempre inminente» (*Movimiento perpetuo*) narra una doble operación de lectura-escritura, referida a dos de sus escritos: «El pájaro y la cítara» y «Los juegos eruditos». El primero es una ficción, un falso ensayo en clave satírica, atribuido al personaje Eduardo Torres, quien se propone realizar la exégesis de una controvertida estrofa gongorina. El segundo, un breve ensayo literario, en el que Monterroso intenta aclarar de una vez por todas el sentido de la llamada «estrofa reacia» («erizo es el zurrón de la castaña»). En «Peligro siempre inminente» se despliega, entonces, una operación de metalectura, expresada en el mecanismo de reducción de las dos operaciones de lectura efectuadas en los dos textos antes mencionados, que tienen como intertexto la *Fábula de Acis y Galatea* (*Polifemo*), de Luis de Góngora.

Además de rechazar los modelos del realismo, Monterroso, por su temática, su lenguaje y su punto de vista es un contemporáneo polémico de los narradores del *boom* y, más aún, un implacable crítico de esa literatura, representada por novelas que se caracterizan por su afán totalizador. El escepticismo lo lleva a descreer del compromiso de los intelectuales y se refleja en la necesidad de no establecer lazos inme-

diatos entre la acción política y la expresión literaria. Destaca que «*Los versos sencillos* de Martí son la obra de un escritor. Cuando Martí quiso actuar como político agarró un fusil, atravesó el Caribe, se montó en un caballo y murió brillantemente en el primer combate. Siempre supo qué estaba haciendo» (1989: 64).

En la economía de la literatura breve operan dos procesos convergentes: *la concentración y la miniaturización*. Ambos confluyen en la concisión planteada por Borges y más adelante por Italo Calvino, a propósito de Borges, en la denominada «literatura al cuadrado». Castañón sostiene que

> la concentración es convergencia de planos y de tiempos que construyen una literatura profunda o caracterizada por una pluralidad de lecturas posibles, por una multiplicación de espacios desde el interior del texto, de forma que en Borges la brevedad queda asociada paradójica pero necesariamente a una amplitud de horizontes. [..] El de la miniaturización es un procedimiento complejo y resulta no sólo de la concentración, la elisión y la alusión, sino de un conjunto de conductas imaginativas entre las que cabe resaltar aquí una cierta forma de enumeración donde cada elemento es en sí mismo un cuadro lleno de animada vida. [...] Hay que comprender [...] que en las virtudes dinámicas de la miniatura los valores se concentran y se pasa a una lógica donde se busca hacer vivir lo que hay de grande en lo pequeño y donde el sujeto mismo queda expuesto a un proceso de disminución. [...] La miniaturización [es] ese devenir imperceptiblemente pequeño que Deleuze y Guattari reconocen como uno de los rasgos de la literatura menor practicada por Franz Kafka (2000: 19-20).

La miniaturización estaría ligada a los objetos: las cerillas de los mexicanos Julio Torri y Guillermo Samperio, los libros reales e imaginarios sometidos al resumen o la reseña en el caso de Borges («El acercamiento a Almotásim»), los animales de las fábulas monterrosinas o los insectos (las moscas) de *Movimiento perpetuo*[13], (la pulga)

[13] En este libro las moscas son un motivo recurrente que reaparece en otros textos; simbolizan el mal y según Monterroso «son Euménides, Erinias; son castigadoras. Son las vengadoras de no sabemos qué; pero tú sabes que alguna

de *Pájaros de Hispanoamérica*. En este último libro Monterroso retoma el motivo de la fábula «Paréntesis», que relata los avatares de aquella pulga escritora atrapada por la incertidumbre y el insomnio. El proceso de miniaturización es múltiple y se efectúa en la repetición de motivos, en la reducción o el resumen, en la alusión o en cifrados homenajes. Monterroso lee con fascinación *La metamorfosis* de Kafka en la traducción de Borges, entonces decide rendir tributo a ambos escritores en «La cucaracha soñadora»:

> Era una vez una Cucaracha llamada Gregorio Samsa que soñaba que era una Cucaracha llamada Franz Kafka que soñaba que era un escritor que escribía acerca de un empleado llamado Gregorio Samsa que soñaba que era una cucaracha (1990: 33).

Detrás de la aparente sencillez y del juego verbal, el texto plantea una puesta en abismo reducida, focalizada en la figura del soñador-soñado. Además, instaura el diálogo con «La cena» (1991: 30-31), un fresco y mínimo relato, estructurado como anécdota de anclaje onírico, sólo que aquí el soñador ya no es Samsa o Kafka sino el propio autor. La cena transcurre en París, en la casa del escritor Alfredo Bryce Echenique, luego de un congreso mundial de escritores. Entre los invitados se encuentran Franz Kafka, Monterroso y su esposa, Bárbara Jacobs. Franz traía una tortuga para regalar en honor a la celeridad con que se había desarrollado el congreso. Luego de una serie de dificultades, obstáculos y dilaciones, Franz no llega a destino debido a una confusión. Toca el timbre en un apartamento contiguo, entonces, avergonzado por el equívoco

---

vez te han perseguido y, en cuanto lo sabes, que te perseguirán siempre» (1981:11). También las compara con la ballena de Melville o con el cuervo de Poe, que también alegorizan el mal en la literatura. Cfr. Francisca Noguerol Jiménez (1995: 62-63). Marcelo Cohen sostiene que «"Papar moscas" puede ser una actividad muy suscitativa. Monterroso, declarado adicto al ocio, no toma la frase sólo en sentido figurado. Para él la mosca es no únicamente la somnolencia dulzona o la señal de un fastidio levemente pesimista, sino un símbolo enigmático: lo que el tigre para Blake, la reducción negra de la ballena blanca» (1992: 4).

y atribulado por la culpa de haber molestado al vecino en horas de la noche pone una excusa y decide no entrar.

Los homenajes de Monterroso implican una reflexión sobre el humor concebido como una forma de realismo, el caso inverso al de Kafka. Según él la gente no se da cuenta del gran humorista que es Kafka porque «sus exegetas se han ocupado más de sus diarios, de sus cartas, de su tuberculosis y de su mala relación con el padre, que de examinar y gozar de sus obras sin toda esa contaminación» (1989: 42). Al mismo tiempo, los homenajes sirven de excusa para la reflexión sobre el hecho literario, una preocupación constante que se profundiza a partir de *Movimiento perpetuo* y se prolonga en *La palabra mágica* (1983), *La letra e* (1987) y *La vaca* (1998).

2.1. Las trampas al lector

En su fase de emergencia, los microrrelatos se combinan con cuentos de mayor extensión, como ocurre con «El dinosaurio», integrado a *Obras completas (y otros cuentos)*.[14] La colección, conformada por escritos que manifiestan su crítica a ciertas circunstancias políticas y sociales de Latinoamérica, contiene textos más breves que los cuentos convencionales. En este orden de cosas, «El dinosaurio», «El eclipse» y «Vaca» desarman las expectativas del lector en cuanto a lo que espera de un cuento, aunque el título del volumen señale, quizás de modo engañoso, la pertenencia de todas las composiciones a ese género. En la acotación parentética («y otros cuentos») subyace la supuesta intención del productor de proponer la lectura de los mismos dentro de los límites del género.[15] El más

---

[14] Vale la pena anotar aquí que, si bien la década de 1960 es la etapa en que comienza el complejo proceso de legitimación del género, este libro de Monterroso puede ubicarse todavía en el denominado período de emergencia, aunque en el texto se realicen operaciones de ruptura con respecto a las pautas genéricas del cuento.

[15] Un minucioso análisis de la estructura narrativa de «El dinosaurio» se encuentra en David Lagmanovich. El crítico demuestra cómo la narratividad depende del manejo de la temporalidad, que se apoyaría en los aspectos perfectivo

breve y celebrado de la lengua castellana dice: *Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.*[16]

La prescripción del paratexto suscita el desconcierto del lector, quien se ve precisado a realizar una operación de ruptura. El efecto desconcertante surge por varios motivos: Nos concentraremos aquí en dos: 1) la extrema brevedad (rasgo invariable y constitutivo del microrrelato), que permite ver la reducción de algunos elementos internos del cuento convencional. El poder de síntesis y la velocidad de lo narrado lo vuelven memorable y sustentan su capacidad de perduración en la memoria colectiva. José de la Colina (2001) observa que el relato es un puro incipit y a la vez un finis, es decir, el *cuento* entero, pues con una sola línea se despliegan en la imaginación del lector la exposición, el nudo y el desenlace 2) La ambigüedad del enunciado provoca la incertidumbre del lector, impedido de establecer con claridad quién es el que despierta, el dinosaurio o un supuesto personaje al que, quizás en sueños, se le presenta esta visión. El carácter enigmático se acentúa por la falta de contextualización, por la ausencia de marcas que lo asimilen a una serie textual donde la existencia de dino-

---

(despertó) e imperfectivo (estaba) de los verbos utilizados (formas básicas de la narración) y en el uso de deícticos temporales (1994: 42).

16 Si bien es muy conocido, citamos el texto para evitarle al lector la tarea de recordarlo de manera vaga o confusa. Sobre el particular, Monterroso observa algunas distracciones al citarlo. En «La metamorfosis de Gregor Mendel», comenta el desacierto de Christine Ammer, quien en la entrada «Cucaracha», de un diccionario de su autoría, llama al personaje de Kafka, Gregor Mendel –monje agustino de origen austríaco, descubridor de las primeras leyes de la herencia– en lugar de Gregor Samsa. La anécdota le sirve al autor para señalar que tanto Mario Vargas Llosa como Carlos Fuentes citan mal su dinosaurio. «En un artículo de *El País*, "El cuento oral y popular", Vargas Llosa declara al final: "No quiero terminar estas líneas sin citar el maravilloso cuento brevísimo de Augusto Monterroso: 'Cuando despertó, el unicornio todavía estaba allí' [...] En *Valiente Mundo Nuevo* [Fuentes afirma]: "Entre los dos (Scheherezada y Oliveira), para salvarse de la muerte común que les acecha, de esa vida que 'se agazapa como una bestia de interminable lomo para la caricia (Lezama), de ese cocodrilo que al despertar *sigue allí*, según la breve ficción de Augusto Monterroso, inventan esta novela y la ofrecen al mundo desnuda, desamparada, la materia de múltiples lecturas, no sólo una: un texto que puede leerse de mil maneras'» (1999: 144).

saurios, por ejemplo, sea corriente. Aunque la estructura narrativa es innegable, sin embargo, se halla en germen, como si esperase un desarrollo más dilatado, motivo por el cual podría ser pensado también como fragmento arrancado de un texto de mayor extensión cuyo referente, supongamos, se habría perdido. Tal aspecto impediría reconstruirlo como totalidad, poniendo de relieve la probable extemporaneidad y la fragmentación que refuerzan su poder sugestivo; de esta manera cierta libertad interpretativa se apodera de él. A pesar de todo, el relato no abandona su carácter autosuficiente desde el punto de vista semántico.

Monterroso se burla al comentar el género y la técnica utilizada en la composición de su primer libro y del texto antes citado:

> Agarré unas tijeras y goma y conformé mi libro con algunos de los cuentos que había escrito en los últimos años, entre ellos mi novela «El dinosaurio», que logré pasar por cuento, y que por sus dimensiones y su carácter festivo ha contribuido a hacerme la falsa imagen de que sólo escribo cosas breves y además humorísticas (1985: 2).

Las bromas pero también las observaciones serias, tocantes a «El dinosaurio», surgen en varias entrevistas en las que sus interlocutores buscan respuestas del autor concernientes tanto a la significación como a su clasificación genérica y opiniones sobre las interpretaciones que motiva el «cuento».[17] Carlos Meneses reflexiona: «¿Sátira

---

[17] La riqueza expresiva del relato y su persistencia en la memoria colectiva, según la visión de Lauro Zavala, se encontraría en una docena de elementos literarios: «la fuerza evocativa del sueño (elidido); la elección de un tiempo gramatical impecable (que crea una fuerte tensión narrativa) y la naturaleza temporal de casi todo el texto (cuatro de siete palabras); la pertenencia simultánea al género fantástico (uno de los más literarios), al género de terror (uno de los más ancestrales) y al género policiaco (a la manera de una adivinanza); una equilibrada estructura sintáctica (alternando tres adverbios y dos verbos); el valor metafórico, subtextual, alegórico, de una especie real pero extinguida (los dinosaurios); la ambigüedad semántica (¿quién despertó? ¿dónde es allí?); la posibilidad de partir de este minitexto para la elaboración de un cuento de extensión convencional (al inicio o al final); la presencia de una

al personaje político? ¿A la vulgaridad, a la ambición? Puede tomarse de muchas formas, puesto que da pie a las interpretaciones más variadas» (1992: 193). En México la imagen del dinosaurio se asocia a la del arribista –*el aviador*– que vive del tráfico de influencias; una rémora procedente del pasado más primitivo y que subsiste en la cultura política del presente. En cuanto a las interpretaciones políticas, Fernando Figueroa interroga al autor para averiguar si le molesta que citen «El dinosaurio» para referirse al PRI, a lo que éste contesta: «No, en absoluto. Es una obra pública que ahí está y puede pasar de mano en mano» y tampoco lo considera una fatal coincidencia, puesto que «como dicen los políticos, todo puede suceder en la democracia».[18]

El humor cultivado por Monterroso proviene de una concepción escéptica acerca de la conducta humana y del funcionamiento de la sociedad, situación que se registra principalmente en *La Oveja Negra y demás fábulas* (1969). El pesimismo impregna la escritura y se condensa en la desesperanza respecto al futuro, en la condena del comportamiento social, basado en el inmovilismo y la inversión de valores. Los valores distorsionados anulan la posibilidad de que la sociedad llegue a transformarse, pues funciona a imagen y semejanza de los seres humanos. Si algunos cuentos de *Obras completas* denuncian el colonialismo, el imperialismo y el choque entre culturas, a la vez que cuestionan la supremacía de la razón occidental («Mister Taylor», «Sinfonía concluida», «El eclipse»), otros satirizan el ambiente social y político latinoamericanos («Primera Dama», «El concierto»). «El dinosaurio», en cambio, se situaría en una línea satírica cercana a la de las fábulas, de acuerdo con algunas interpretaciones. Francisca

---

cadencia casi poética (contiene un endecasílabo); una estructura gramatical maleable (ante cualquier aforismo); la posibilidad de ser leído indistintamente como minicuento (convencional y cerrado) o como microrrelato (moderno o posmoderno, con más de una interpretación posible); la condensación de varios elementos cinematográficos (elipsis, sueño, terror); y la riqueza de sus resonancias alegóricas (kafkianas, apocalípticas o políticas)» (2002: 20-21).

[18] Fernando Figueroa «De dinosaurios, camaleones y cabezas reducidas» (Zavala, 2002: 97-100).

Noguerol y otros críticos lo entienden como la denuncia de la incapacidad de progresar de la sociedad latinoamericana.[19]

2.1.1. La constelación del dinosaurio

Las resonancias del modelo, precursor de una extensa serie de textos que lo convocan, configuran lo que denominamos metafóricamente *la constelación del dinosaurio* –continuaciones, reescrituras y variaciones– que contestan, parodian y homenajean a Monterroso y a su ingeniosa creación. La proliferación de series no sólo instaura un diálogo entre escritos situados en diferentes espacios y tiempos, sino que además establece conexiones con otros circuitos de escritura –los talleres literarios, por ejemplo– que se apropian del texto para erigirlo en paradigma y en elemento motivador de ejercicios experimentales.[20] *Las continuaciones y las variaciones llegan a saturar el espacio del género en el intento de suturar los lugares de indeterminación, deslindar las ambigüedades y cubrir los blancos de la página, dejados por el autor a modo de sugerencia para que el lector-escritor los complete.* La recopilación de Lauro Zavala, *El dinosaurio anotado* (2002) expone las innumerables operaciones intertextuales: continuaciones, glosas, ensayos, fragmentos, entrevistas y testimonios acerca del origen anecdótico del relato.

Diana Amador elabora su «Parte policíaco»[21] con las declaraciones de nueve reos, confinados en un penal, quienes repiten la enigmática frase mediante permutaciones que propician cambios de significación. «-Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí. -Cuando

---

19 Silvana Serafín se ha referido a este aspecto y ve en «El dinosaurio» el sinónimo del inmovilismo latinoamericano. «L'elemento ludico nella narrativa di Augusto Monterroso» (1989:3-16).

20 Un ejemplo en este sentido está representado por en el trabajo del escritor mexicano Héctor Anaya en su taller de escritura, donde se utilizó el texto para la recreación de otros cuentos, reunidos en la sección «"El dinosaurio" en el taller de cuento». (Zavala, 2002: 115-123). Los restantes ejemplos se encuentran también en el mismo volumen editado por Zavala.

21 El relato recibió el Premio Alfaguara México de Minificción en el 2000.

el dinosaurio despertó, todavía estaba allí. / -Allí despertó, cuando el dinosaurio todavía estaba./ -Estaba todavía el dinosaurio, cuando despertó allí» (2002: 35). Y cinco variaciones más. Las modificaciones obedecen tanto a cambios en la puntuación como al ordenamiento sintáctico de la frase. La alteración del lugar de la coma establece un juego con la ambigüedad y los posibles significados del texto. El guión identifica las voces de los testigos al proferir los enunciados, encargados de disponer los elementos sintácticos de diferente manera, pero utilizando siempre, en cada uno de los casos, las siete palabras contenidas en el relato príncipe. Así, se suceden en el primer párrafo ocho variaciones, que conforman ejemplos lingüísticos de aceptabilidad.[22] Es decir, que las frases, iniciadas con guión de diálogo, serían todas admisibles desde el punto de vista gramatical y semántico.

El narrador, sin presentación previa, introduce la voz de cada uno de los participantes de la acción, dispuestos a declarar lo sucedido desde diferentes miradas que implican, a su vez, diferentes planos de focalización. La continuación del relato original se erige, asimismo, en parodia del policial y funciona, en una dimensión metaficcional, como la reflexión sobre sus posibles interpretaciones. Las autoridades del penal donde transcurre la trama intentan esclarecer: «¿Quién despertó? ¿Dónde está allí? ¿Quién despertó cuándo? ¿Qué hacía el dinosaurio allí?» (2002: 35) y así siguiendo. La forma inquisitorial del segundo párrafo, propia del discurso policial, supone la visión refractaria del narrador sobre las argucias críticas destinadas a examinar el texto, al mismo tiempo, inserta una figuración del crítico literario semejante a la de un detective, obsesionado por perseguir las huellas y los rastros que le permitirán descifrar el enigma sugerido por el emisor del hipotexto. *En este sentido intertextual es que debería entenderse nuestra metáfora de la constelación, configurada a partir de un texto con la suficiente potencia como la de «El dinosaurio» para volverse perdurable, capaz de articular una red, un sistema que sostiene*

---

[22] El relato tiene dos párrafos. Las declaraciones de los testigos son nueve, pero sólo existen ocho variaciones, puesto que el primer testigo repite el enunciado original sin alterarlo. La única modificación en éste se restringiría al guión para indicar la presencia de la voz del personaje.

su permanencia en el tiempo y posibilita la unión de diferentes puntos espaciales y temporales dentro de la órbita genérica.

David Gutiérrez Fuentes en «Augusta moraleja: homenaje a Monterroso» incursiona en el refrán para replicar con la irónica observación: «Cría dinosaurios y te sacarán los ojos»; Pablo Urbanyi, sin modificar el título, ofrece una reescritura que intenta desambiguar el relato y disolver los restos de pesadilla que éste contiene: «Cuando despertó, suspiró aliviado: el dinosaurio ya no estaba allí». Francisco Nájera titula «Comedia humana» a la serie de fragmentos en los que cuenta la historia de la humanidad, jugando con las repeticiones y las diferencias. En cada serie los títulos se convierten en parte fundamental del texto, ya que otorgan al enunciado proferido un contexto específico para completar, en parte, su significación y prever sus probables efectos de lectura. «La historia de Franz Kafka» se resume en la repetición casi idéntica de la primera parte, pero introduce la conjunción copulativa al inicio y una diferencia luego de la puntuación: «Y cuando se despertó, la angustia lo atormentaba todavía». «La historia de la Virgen María» se vuelve pura síntesis y sugerencia en la expresión: «Y cuando se despertó, la paloma revoloteaba por allí todavía».

La paradoja de «El dinosaurio», paradigma de narrativa brevísima, reside en la capacidad de generar una multiplicidad de escrituras –cuentos de dos y cuatro páginas, variaciones, ensayos críticos– y en el hecho de suscitar cuantiosas interpretaciones. Las observaciones críticas quedarían virtualmente transformadas en artificios improductivos si consideramos que la génesis del relato es de sustrato oral y estaría supeditado a un código restringido, pues se trata de una anécdota que circuló entre un grupo de amigos. Juan José Arreola, en su testimonio, asegura que Monterroso reprodujo literalmente en algunos de sus cuentos las anécdotas que vivió, en la década de 1950, junto a Ernesto Mejía Sánchez, José Durán, Jorge Hernández Campos, Manuel Mejía Valera y otros compañeros de El Colegio de México. Mejía Sánchez y Durán compartían un departamento en el que también vivió Arreola durante una temporada. Durán era enamoradizo y era capaz de pasar la noche entera relatando sus desventuras amorosas. Arreola recuerda que

> una noche, ya casi de madrugada, llegó José y al entrar al departamento hizo mucho ruido [...] Como era natural desperté de mi sueño y Durán se sentó a los pies de mi cama, y sin mucho preámbulo se puso a contarme sus tragedias amorosas. Yo lo escuché un rato y luego me volví a dormir, pero él siguió hablando y se quedó en el mismo lugar. Tal vez durmió sentado parte de la noche, pero el caso es que cuando desperté todavía seguía allí. Ya durante el día llegó Ernesto y le platiqué lo que me había pasado con Durán, al que él había puesto el sobrenombre de Grande por su estatura. Ernesto dijo: "Cuando despertó, todavía estaba Grande ahí". Luego llegó Tito, escuchó la historia y escribió el cuento que todos conocemos.[23]

2.1.2. Los pactos de lectura

Las prescripciones de Monterroso, según vimos anteriormente, se orientan en función de modificar el horizonte de expectativas del lector, apelando a hibridaciones genéricas para producir efectos que reclaman nuevos pactos de lectura. Al transgredir los valores tradicionales del apólogo e introducir variantes en su funcionalidad, por ejemplo, establece una modalidad aleatoria de lectura de *La Oveja negra...* que, al mismo tiempo, supone la necesidad de explicitar los lineamientos de su poética. Hacia 1983, en «Cómo acercarse a las fábulas» señala:

> Con precaución, como a cualquier cosa pequeña. Pero sin miedo. Finalmente se descubrirá que ninguna fábula es dañina, excepto cuando alcanza a verse en ella alguna enseñanza. Esto es malo. Si no fuera malo, el mundo se regiría por las fábulas de Esopo; pero en tal caso desaparecería todo lo que hace interesante el mundo, como los ricos, los prejuicios raciales, el color de la ropa interior y la guerra; el mundo sería entonces muy aburrido, porque no habría heridos para las sillas de ruedas, ni pobres a quienes ayu-

---

[23] Juan José Areola. «El origen del dinosaurio» (Zavala, 2002: 129-130).

> dar, ni negros para trabajar en los muelles, ni gente bonita para la revista *Vogue*.
> Así, lo mejor es acercarse a las fábulas buscando de qué reír (1991: 68-69).

A través de la ironía concibe una propuesta posicionada en el reverso de un género en desuso cuyo reciclaje prevé su deconstrucción, que involucra tanto la re-funcionalización como su re-fundación en la segunda mitad del siglo XX. Se prescribe la lectura de la fábula desde una perspectiva moderna: ni didáctica, ni moral, ni ejemplar. El humor, expresado a través de la parodia y la ironía, instituye una suerte de ley fundamental que disuelve el carácter didáctico impuesto por la tradición. «Cómo acercarse a las fábulas», además de condensar las postulaciones de una poética, posee la estructura, la extensión, y el tipo de lenguaje identificado con una variedad de microrrelato, en este caso, emparentado con el ensayo breve. Monterroso piensa que hay que tener libertad pero dentro de las leyes. «Una buena ley sería que el cuento no sea novela ni poema ni ensayo, y que a la vez sea ensayo y novela y poema siempre que siga siendo esa cosa misteriosa que se llama cuento» (1989: 60-61).

La afirmación vendría a corroborar la idea de cruce, de hibridación como elemento constitutivo del microrrelato, haciendo la salvedad de que, en esta etapa, Monterroso todavía homologa microrrelato a cuento. Constantemente apunta a la dimensión lúdica de la literatura a través de textos que exhiben un máximo de conciencia genérica, pero una conciencia genérica falsa en la medida que contempla desajustes y disrupciones en esta esfera de la comunicación literaria. Al respecto, Wilfrido Corral sostiene que el autor ha creado en su obra un sistema, un programa de lectura, centrado en la idea de desplazamiento de los contratos genéricos:

> los textos de este autor fijan una indeterminación que toma el desplazamiento en su acepción de la diferencia entre la posición inicial de un cuerpo y cualquier posición posterior. Si "cuerpo" se modifica a "cuerpo literario", una libertad interpretativa se hace parte de la recepción del texto (1985: 29).

Los escritos monterrosinos se apoyan en la competencia lectora para discernir las propiedades esenciales del género. La conciencia genérica, en este caso, no se limitaría a la dependencia entre tipos discursivos sino que se expresaría por medio de formulaciones metadiscursivas. En las últimas entrevistas concedidas, el autor reconoce la necesidad de los especialistas en literatura de clasificar las cosas; según él, existiría una tendencia taxonómica que es ineludible para hablar de ciertos temas sin que haya confusión. Los cuentos cortos –fábulas, apólogos, cuentos de camino, cuentos de hadas– son muy antiguos y descree que deban ser objeto de tanta atención para los críticos. Sin embargo, especifica lo siguiente:

> Ahora, pasar del cuento corto [...] al cuento de una línea como los que buscaba Calvino en esa antología ideal que estaba preparando, eso sí ya es un fenómeno nuevo porque se desliga de todos estos historicismos a propósito de la fantasía. Se trata de un producto literario muy moderno, que cada vez está llamando más la atención y que cada vez encuentra un público que le muestra mayor interés.[24]

Con respecto a la necesidad de subvertir o alterar las convenciones genéricas no es una estrategia compartida por la totalidad de los autores estudiados. En el capítulo anterior nos hemos concentrado en articular la historia de las dos primeras fases, en las que situamos la etapa de emergencia para establecer la continuidad con Monterroso y Borges, quienes favorecen el inicio de la progresiva legitimación de piezas breves que reconocemos en el interior del espacio genérico.

---

[24] David Gutiérrez Fuentes. «El cuento moderno: poesía más allá de las palabras». Entrevista con Monterroso (Zavala 2002: 89-96). La afirmación podría hacerse extensiva a los microrrelatos de un párrafo o de una sola página, que son lo más usuales. Monterroso alude aquí a la conferencia «La rapidez» de Italo Calvino, donde éste cita a «El dinosaurio» y comenta: «sueño con inmensas cosmogonías, sagas y epopeyas encerradas en las dimensiones de un epigrama». Además, teniendo en cuenta la antología de Borges y Bioy (*Cuentos breves...*) confiesa su deseo de preparar «una colección con cuentos de una sola frase, o de una sola línea, si fuera posible» (1989. 64).

La etapa de emergencia se extendería desde la primera obra de Torri (1917) hasta el inicio de la propagación de textos afines entre 1950 y 1960. La etapa de consolidación recubriría el fin de siglo, que es cuando se le reconoce cierta autonomía y llega a canonizarse, es decir, la cuarta fase que ya hemos indicado. En cuanto a la cronología, no sería factible registrarla con exactitud por tratarse de procesos que involucran una diversidad de factores coincidentes en la historia literaria y cultural latinoamericanas y su descripción exhaustiva superaría los límites de esta investigación. Se entiende, entonces, que nuestra parábola temporal es un instrumento operativo en razón de permitirnos describir la evolución del género.

Por otra parte, cada escritor tiene un modo original de asumirse como cultor de brevedades y de explicitarlo o no en su poética. Este factor supone ciertos desfases cronológicos con relación a la configuración genérica, aunque se trate de autores que compartan un momento histórico común. Si las composiciones de *Obras completas...* son englobadas por Monterroso, todavía en esta etapa dentro del género cuento, para Borges *El Hacedor* se configura como una «desordenada silva de varia lección»; a esta concepción del libro llega Monterroso en los años setenta al publicar su misceláneo *Movimiento perpetuo*.[25]

2.2. El éxtasis: las formas de la lectura

Monterroso, al igual que Borges, construye su originalidad en la fundación de la escritura desde la lectura y este principio nos sitúa frente a la paradoja de pensar la singularidad como un proceso de reescritura, glosa y alusión de textos ajenos. En algunas entrevistas el autor se ocupa de puntualizar que su literatura es un homenaje al escri-

---

25 «Para José Manuel Blecua, Augusto Monterroso "es el mejor dominador del género de la *silva renacentista*, que engloba en un mismo texto el cuento, la poesía, los juegos y dibujos más variados". [...] José Emilio Pacheco incluye sus textos en "un género casi desconocido en nuestros días que los clásicos llamaron 'argamadijo' y 'silva de varia lección'. Esto es un conjunto de breves narraciones, ensayos libres, aforismos y textos que se resisten a toda clasificación». Citados por Francisca Noguerol Jiménez (1995: 219-220).

tor argentino[26], pero más allá de explicitar afinidades nos interesa destacar que a esa vertiente borgeana, centrada en la indagación literaria propiamente dicha, se agrega otra –menos perceptible o menos explorada en Borges–: la del humor, que en ocasiones llega a la mordacidad y el sarcasmo.

En estos apartados intentaremos una aproximación a una serie constituida por tres textos estrechamente vinculados, puesto que cada uno de ellos da cuenta del proceso de escritura a partir de diferentes modalidades de lectura. Como hemos adelantado, el microrrelato «Peligro siempre inminente» se estructura como el pliegue de operaciones de lectura-escritura, expuestas con anterioridad en «El pájaro y la cítara» y en «Los juegos eruditos». Ambas composiciones son de carácter híbrido, pues al estar saturadas de ironía establecen una distancia crítica que las hace fluctuar entre el humor y la seriedad. En la primera, el autor se enmascara usando la voz del apócrifo Eduardo Torres; en la segunda, prevalece el discurso ensayístico. En consecuencia, el autor asume la paternidad del escrito.

Hans Robert Jauss (1967) propone la renovación de la historia literaria relacionando su aspecto productivo y representativo con el receptivo. Su teoría enfatiza el carácter abierto del horizonte de significación de la literatura y otorga primacía a la acción del lector, encargado de articular y confirmar el carácter abierto de la obra literaria. Jauss afirma:

> la literatura y el arte se convierten en proceso histórico concreto cuando interviene la experiencia de los que reciben, disfrutan y juzgan las obras. Ellos de esta manera, las aceptan o rechazan, las eligen y las olvidan, llegando a formar tradiciones que pueden

---

[26] Monterroso confiesa que Borges ha sido una influencia benéfica porque «siempre me di cuenta de que en él había una parte maléfica: su propio brillo». Y agrega: «me gustaría pensar que todo lo que he publicado es un homenaje a Borges». La influencia es también el tema tratado en «Beneficios y maleficios de Jorge Luis Borges» (*Movimiento perpetuo*), en donde el autor sostiene que seguir a Borges para siempre sería una influencia maléfica. «La audacia cautelosa» (Entrevista con Jorge Ruffinelli). *Viaje al centro de la fábula* (1989: 30).

> incluso [...] asumir la función activa de contestar a una tradición, ya que ellos mismos producen nuevas obras (1987: 59).

Con relación a este enfoque, Monterroso ha sido catalogado por la crítica como escritor posmoderno situado en la década de 1960. En sus escritos, el autor retorna a fuentes clásicas para devolvernos una visión irreverente y desacralizada de la tradición que precede al realismo del siglo XIX. De esta concepción se desprende que nuestra interpretación de los textos generaría un proceso de lectura *ad infinitum*, teniendo en cuenta que entendemos al productor como un lector que escribe sobre el problema de la lectura como interpretación. Desde un enfoque crítico, nuestra lectura pone a funcionar los intertextos y las relaciones entre ellos. Si pensamos que el autor previamente ha instaurado el diálogo entre los componentes de la serie, el entramado intertextual implicaría una continua *mise en abyme*, puesto que interpretar un texto no implica asignarle un sentido sino poder apreciar su pluralidad. Tendríamos, entonces, diferentes planos: el primero, conformado por las tres modalidades de lectura que propone el autor (según lo explicaremos más adelante); el segundo, por las lecturas que suscitan cada uno de los textos en forma independiente y el tercero, por una metalectura, implicada en la interpretación de la serie en su conjunto.

De acuerdo con estas afirmaciones, nos interesa demostrar cómo se realiza el proceso de lectura en sus diferentes niveles. Todorov (1996) afirma que «es necesario aprender a construir la lectura, ya sea como construcción o como deconstrucción» (106). Según su perspectiva, existen varios tipos de lectura y uno de ellos es la lectura de textos de ficción que se efectúa como construcción; no habría diferencia casi entre la construcción a partir de un texto literario y la realidad a partir de otro texto, referencial pero no literario. Por otra parte, las fallas de la construcción no cuestionan la identidad de la lectura; no se deja de construir porque la información sea insuficiente o errónea, ya que tales fallas intensifican el proceso de construcción. Pero es posible que la construcción no se realice y otros tipos de lecturas vengan a reemplazarla.

En la construcción de la lectura, según Todorov, intervienen procesos de transformación y para observar dicho fenómeno es necesario recurrir a los relatos que los otros hacen de su propia lectura y así comprobar que dos relatos sobre un mismo texto nunca serán idénticos, en la medida en que cada uno de ellos no describe el universo del texto sino su transformación. Esto es así porque el texto evoca los hechos a través de dos modos, denominados *simbolización y significación*. El relato del autor evoca un universo imaginario; a su vez, el lector construye ese universo imaginario y lo transforma o reformula en su propio relato. La relación entre el universo imaginario evocado por el autor y el construido por el lector pertenece al orden de la simbolización, mientras que la relación entre el universo imaginario evocado por el autor y el construido por los lectores y sus respectivos relatos o reformulaciones pertenecen, en cada caso, al orden de la significación.

2.3. Las lecturas

Al conformar la serie antes aludida nos proponemos considerar, en primer lugar, la posición que ocupan sus componentes dentro del sistema que construye Monterroso, entendiendo el concepto de texto como una producción, como un objeto que atraviesa la obra, es decir, que la serie implica un recorrido, una travesía por la obra del autor –según Barthes–[27]; en segundo lugar, la relación metatextual[28] existente entre los textos escogidos. Tanto «El pájaro y la cítara» como «Los juegos eruditos» aparecieron en revistas, con anterioridad a «Peligro siempre inminente» (1972), aunque fueron recogidos en obras posteriores a esta fecha. El primero se incluye en *Lo demás es silencio. La vida y la obra de Eduardo Torres* de 1978, una cuasinovela, centrada en la biografía del crítico provinciano; un personaje

---

[27] Roland Barthes, «De la obra al texto» (1987: 73-82).

[28] Gérard Genette designa como metatextualidad a la relación –generalmente denominada «comentario»- que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo (1889: 13).

inexistente, creado por el autor para satirizar a la comunidad de críticos latinoamericanos. «Los juegos eruditos» aparece en *La palabra mágica* (1983), un libro ensayístico en el que Monterroso rinde homenaje a sus autores predilectos y se refiere a diversos temas y géneros literarios.

2.3.1. Una lectura errónea

«El pájaro y la cítara» parodia los estudios eruditos en su afán de desentrañar el sentido de una estrofa de Góngora, cuya obra se caracteriza por suscitar dificultades de interpretación que han persistido a lo largo la historia y de sus diferentes lecturas. De la misma forma, sería factible considerarlo un homenaje en clave humorística a uno de los maestros de la lengua castellana, leído y admirado por Monterroso. En esta breve pieza literaria, el crítico provinciano Eduardo Torres se propone realizar una interpretación de la «octava olvidada» del *Polifemo* de Góngora, pero tal propósito no llega a cumplirse porque el punto de partida es erróneo y el resultado, por consiguiente, constituye un verdadero disparate, que genera, dependiendo de la competencia lectora, el efecto humorístico.

El personaje incurre en una serie de errores; en principio, se equivoca al seleccionar la estrofa que pretende analizar. En lugar de la estrofa XI («erizo es el zurrón de la castaña») a la que Alfonso Reyes denomina «la estrofa reacia», se confunde y elige la II («Templado pula en la maestra mano»), que él decide llamar «octava olvidada». No sólo muestra confusión con respecto al texto comentado, sino que además al no contar con cierta información, inventa datos y nombres, como cuando afirma que Gustavo Durero inmortalizó la imagen de Cervantes. El dato es apócrifo porque en realidad mezcla los nombres de Gustave Doré (ilustrador francés del Quijote) y el de Alberto Durero, pintor y grabador alemán. Otros errores evidentes son: la lectura que hace del primer verso («templado pula»), en este caso Torres decide, en forma deliberada, que el modo imperativo es una errata del original y por lo tanto el verbo debe ser considerado presente de indicativo, es decir, «templado pule». Continuando esta línea interpretati-

va el personaje supone que el pájaro simboliza en el texto la imagen del poeta y que los términos «alcántara», «aposento» y «estudio» son sinónimos.[29]

A pesar de los equívocos, sostenidos de principio a fin, la construcción se lleva a cabo y abre la posibilidad de efectuar otras lecturas que corrijan o no los errores indicados. Este principio anima la escritura de «Los juegos eruditos», el segundo componente de la serie y otra vuelta de tuerca a la humorada que intenta Monterroso, quien se muestra escéptico respecto de su propósito inicial. Su objetivo es provocar la risa a través de una literatura abierta al humor, que reclama la complicidad de un lector competente, entrenado para entender sus guiños y sus intrincados juegos de erudición.

2.3.2. «Los juegos eruditos»: ¿Una lectura adecuada?

No es casual que en este texto se produzca la variación del punto de vista; desaparece la figura del memorable crítico de San Blas para dar cabida, mediante la forma del ensayo, a la voz autoral. Monterroso insiste en comentar un fragmento de la obra de Góngora, aunque esta vez, a diferencia de la primera, elige la estrofa adecuada. De igual modo sobreviene el fracaso, si tenemos en cuenta lo afirmado en el tercer término de la serie (retomaremos luego esta cuestión). Sin embargo, lo que permanece en el texto, con relación al primero, es su punzante sátira de los críticos literarios y la constante oscilación entre el humor y la solemnidad, entre la sabiduría y la tontería humana, rasgos inconfundibles de la escritura monterrosina. En cuanto a la erudición, el autor dice:

> De la erudición lo que más me interesa es el juego. Y quiero suponer que lo mismo les ha ocurrido, desde antes de la muerte de Góngora hasta el día de hoy, a los sabios que obsesionados por una

---

[29] Para ampliar las cuestiones vinculadas a las relaciones con la literatura española véase: Francisca Noguerol Jiménez. «Augusto Monterroso y la literatura española» (1994: 447-457).

> preposición han dedicado más tiempo a establecer el sentido de esta estrofa del Polifemo que a disfrutar tranquilos del poema (1991: 62).

Se establece así la diferencia fundamental entre lo que Barthes (1975) designa como lectura placentera —aquella en la que el sujeto-lector tiene una relación fetichista con el texto leído— y el trabajo de la lectura como actividad productiva, conductora del deseo de escribir. «Los juegos eruditos» de Monterroso, entendido como *texto-lectura*, aspira, en cierta forma, a corregir su texto-base («El pájaro y la cítara»). El «ensayo» explicita la puesta en diálogo con su antecesor y las razones comprometidas en este nuevo proceso de lectura-escritura, cuyo resultado será diferente. Si bien ostenta el mismo tono irreverente y lúdico, la parodia desaparece y el humor se atenúa para ceder su lugar a una visión escéptica en cuanto a la pretensión de fijar el sentido de un texto. Luego de una serie de comentarios y dilaciones, en una página, Monterroso explica el oscuro fragmento gongorino para concluir con la siguiente reflexión:

> ¿Y ahora qué hago? ¿Caeré en la tentación de explicar aún más lo que siempre hubiera podido pasar sin explicación, como las galeras Cervantinas del capítulo VI y el Papé Satán Aleppe dantesco del canto VII? No; prefiero no hacerlo. Ya no sería juego (1991: 67).

Las diferencias entre «El pájaro y la cítara» y «Los juegos eruditos» surgen porque, en el primer caso, la lectura se realiza de modo literal, mimetizada con su objeto y marcada por la falta de contextualización, por dejar de lado toda una tradición filológica que se ocupó de leer la obra de Góngora y precipitarse en el equívoco. Claro que en un plano puramente ficcional, ya que lo afirmado en el texto pertenece a un universo imaginario donde todo es posible. Desde un punto de vista pragmático, esta clase de escritos no pueden ser sometidos a una prueba de verdad por parte del lector, quien acepta que todo lo que en ellos se diga corresponde al orden de la verdad poética. El relato de Torres expone una modalidad de lectura pobre y errónea, que daría pie a otras lecturas capaces de superar

este nivel y obtener así mayor riqueza, al ampliar los horizontes de comprensión y adecuarse a su objeto.

Si la primera lectura se organiza en función del sentido literal y su modalidad es plana, «Los juegos eruditos», en cambio, plantea como finalidad la corrección y supone el tratamiento serio de un problema histórico de exégesis literaria; su carácter se aproxima a un tipo de lectura crítica. No obstante la formulación ambigua, ya que se trata de un relato que bordea lo ensayístico y lo ficcional, el autor contextualiza su lectura mediante operaciones en las que establece filiaciones, cita el manuscrito del cual transcribe los versos, compara con otras obras clásicas –Don *Quijote* y *La divina comedia*– a fin de puntualizar que éstas también presentan ambigüedades que impedirían fijar el sentido de algunos pasajes. Por último, se refiere a los intérpretes modernos de la fábula de Góngora, entre los que resalta la figura de Alfonso Reyes. En cuanto a las similitudes, ambos escritos, en un nivel más amplio –el de la interpretación– demuestran de manera ostensible la existencia de diferentes modos de lectura y que más allá de los alcances de la lectura adecuada (mayores o menores), ésta no llega a agotar la significación, alentando la posibilidad de nuevas lecturas. En consecuencia, como afirmamos al comienzo, no existe una lectura adecuada, sino que hay lecturas adecuadas, productivas, que iluminan los objetos leídos e iluminan nuevas lecturas.

Noé Jitrik (1987), en coincidencia con Barthes, señala que la lectura es una actividad, un objeto cuyas formas pueden variar; si se tienen en cuenta factores específicos como, por ejemplo, el ritmo, existirían lecturas rápidas o lentas, abarcativas o espiraladas y otras. Desde un punto de vista cualitativo puede haber lecturas superficiales o profundas, minuciosas o descuidadas, concluyentes o inconclusas. Filosóficamente se pueden caracterizar lecturas abiertas o dogmáticas, interpretativas o puramente contemplativas, lecturas contextualizantes o inmanentes. En cuanto a las funciones, hay lecturas formativas (pedagógicas) y, en oposición a éstas, lecturas placenteras. Por otra parte, Jitrik formula tres niveles implicados en la actividad de la lectura: el literal, el indicial, el crítico. El primero responde a un tipo de lectura espontánea, que no atiende al proceso de conformación de un escrito, no ve la letra, es superficial e inconsciente. La lectura indicial

se organiza en base a señales, registros, observaciones, reacciones que son como indicios de una organización superior aún no formulada; tiene un carácter preconsciente y transitorio. La lectura crítica sería un tipo de lectura deseable en la medida en que recoge todo lo que la lectura literal ignora y la indicial promete y debe ser capaz de organizar el conocimiento producido en todo el proceso de lectura. Una lectura crítica puede asumir todas las formas y variables mencionadas. Constituye un objetivo y no el resultado del quehacer crítico, implica el ejercicio de una mayor capacidad lectora y una mayor conciencia de la lectura tanto respecto de las virtualidades del texto como de sus propias operaciones; a diferencia de la literal, verá la letra como generadora de significación, recuperará su proceso organizativo y estructurante y será capaz de hacer consciente el inconsciente del texto mediante operaciones igualmente conscientes de su acción.[30]

2.3.3. Lectura de lecturas

«Peligro siempre inminente», tercer término de nuestra serie, plantea una operación de metalectura, concebida como la reformulación de las dos lecturas anteriores que tenían como intertexto al *Polifemo* de Góngora. En dos párrafos, Monterroso somete sus escritos previos a un proceso de reducción, en el cual resume de modo deslumbrante los dos mecanismos de lectura que inspiran, mediante la transformación o transposición genérica, la escritura del microrrelato que citamos a continuación:

> Por divertirse, escribe en broma tres cuartillas de falsa exégesis de una octava de Góngora. Acumula, atribuidos a un crítico de provincia, disparate tras disparate. Pasa todo en limpio. Está seguro de que cuantos lo vean no podrán contener la risa. De cuatro escritores amigos suyos a quienes muestra su trabajo, uno comprende

---

[30] Cfr. Noé Jitrik. *Cuando leer es hacer.* Santa Fe (Argentina): Universidad Nacional de Litoral, 1987. Véase también *La lectura como actividad.* Puebla (México): Premiá, 1984. Agradecemos a Carmen Perilli el habernos facilitado este material.

> la broma de principio a fin. Dos, aleccionados por su advertencia, pescan la cosa en un treinta por ciento, y medio sonríen cautelosos. El último toma todo enteramente en serio, hace dos o tres observaciones por salir del paso, y él se llena de vergüenza.
>
> Escribe en serio una nota en que aclara de una vez por todas el sentido de la llamada «estrofa reacia» de Góngora (erizo es el zurrón de la castaña). La somete a sus cuatro amigos. El primero niega la validez de la tesis; los otros tres se ríen divertidísimos, y él se llena de vergüenza (1990: 137).

En ambos casos se evidencia la distancia entre el propósito que se plantea el productor del relato y lo que pueden llegar a interpretar sus lectores. Como se ve, las expectativas del primero nunca se satisfacen del todo por el hecho de que un texto es siempre una estructura abierta al juego de la significación. En este tercer nivel, el de la lectura de lecturas, opera un proceso interpretativo, entendiendo el concepto de interpretación como un aditamento, como una parte del mecanismo de lectura. Si además se piensa la serie como un *texto-lectura*, en esta instancia de nivel superior se vislumbra el germen de una teoría de la lectura, en la medida en que el relato explicita su propio modo retórico, prefigura su interpretación errónea y contiene en sí mismo el principio de su propia deconstrucción. Las operaciones de lectura en el plano crítico podrían extenderse siguiendo los postulados teóricos sobre la imposibilidad de una interpretación adecuada y la afirmación de que toda lectura es una mal-interpretación, la práctica de una tergiversación construida sobre tergiversaciones previas.[31]

La disposición de esta serie nos ha permitido mostrar las relaciones intertextuales externas e internas, es decir, la relación con la literatura española y el tratamiento en solfa de las tradiciones críticas, además de los mecanismos intratextuales –el diálogo instaurado en el interior de la obra misma, estructurada como un sistema de constantes auto-remisiones–, las hibridaciones genéricas y la alternancia de los usos de la voz. Todas estas instancias nos propone Monterroso en su

---

[31] Seguimos las ideas de Paul de Man, *Alegorías de la lectura*. Barcelona: Lumen, 1990.

complejo proceso de creación próximo al de Borges, cuya obra consideramos, siguiendo a Calvino, un prototipo de «literatura elevada al cuadrado».

3. Borges, el hacedor de lo breve

> *Si tuviera que decir quién ha realizado a la perfección, en la narrativa, el ideal estético de Valéry en cuanto a exactitud de imaginación y de lenguaje, construyendo obras que responden a la rigurosa geometría del cristal y a la abstracción de un razonamiento deductivo, diría sin vacilar: Jorge Luis Borges.*
>
> **Italo Calvino**

Calvino, deslumbrado por la belleza y el rigor de las composiciones borgeanas, les asigna tres de las seis cualidades que destaca en *Seis propuestas para el próximo milenio* (1989)[32]: *rapidez, exactitud y multiplicidad*. El primer concepto, tomado de Giacomo Leopardi, se vincula con la concisión del estilo y la multiplicidad de ideas que en sucesión tan rápida darían la sensación de parecer simultáneas. La actitud de Borges consiste en fingir que el libro que quería escribir ya estaba escrito por otro –por un hipotético autor desconocido perteneciente a otra lengua y a otra cultura– y en describir, resumir y comentar libros inexistentes. El máximo exponente de esta operatoria es «El acercamiento a Almotásim», elaborado en forma de reseña, que contiene toda la complejidad de un mundo instalado en un espacio y un tiempo lejanos.

Calvino considera que Valéry es el que mejor define la poesía como una tensión hacia la *exactitud*, especialmente en sus ensayos críticos. En Edgar Allan Poe –en el Poe visto por Baudelaire y Mallarmé– Valéry percibe «el demonio de la lucidez, el genio del análisis y el inventor de las combinaciones más nuevas y seductoras de la

---

[32] Las ideas de Calvino con respecto a la obra de Borges están esbozadas en «Jorge Luis Borges» (1984). *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets, 1995 (242-249).

lógica con la imaginación, del misticismo con el cálculo, el psicólogo de la excepción, el ingeniero literario que ahonda y utiliza todos los recursos del arte» (1989: 81-82). Este es el ideal estético de *exactitud* que Borges cumple a la perfección en su narrativa, identificada por su razonado equilibrio, por los ejercicios combinatorios que gobiernan la estructura narrativa, por su talento retórico y por alcanzar ese punto supremo en donde confluyen la concisión y la abstracción más extremas. Con respecto a la *multiplicidad*, Calvino repara en los escritores Carlo Emilio Gadda, Robert Musil, Marcel Proust, entre otros, representantes de ambiciosos proyectos literarios. Afirma que la literatura pervive porque se propone empresas desmesuradas como las de Dante, Joyce, Goethe, algunas inclusive van más allá de sus posibilidades de realización. La literatura para Calvino ha de continuar desempeñando alguna función únicamente si poetas y escritores emprenden proyectos que otros ni siquiera intentan imaginar. Para justificar su admiración por Borges hasta convertirlo en modelo de su propia poética y en ejemplo ineludible para explicar el concepto de multiplicidad, Calvino esgrime los siguientes argumentos:

> Porque cada uno de sus textos contiene un modelo del universo o un atributo del universo: lo infinito, lo innumerable, el tiempo eterno o copresente o cíclico; porque son siempre textos contenidos en pocas páginas, con una ejemplar economía de expresión; porque a menudo sus cuentos adoptan la forma exterior de alguno de los géneros de la literatura popular, formas que un largo uso ha puesto a prueba convirtiéndolas en estructuras míticas. Por ejemplo, su vertiginoso ensayo sobre el tiempo, «El jardín de senderos que se bifurcan», se presenta como un cuento de espionaje, que incluye un cuento lógico-metafísico, que incluye a su vez la descripción de una interminable novela china, todo concentrado en una docena de páginas (1989: 133).

La estrategia de Borges con respecto a los géneros evidencia cierta despreocupación; para decirlo mejor, la cuestión queda expuesta en sus ficciones, donde es factible rastrear una crítica a la teoría de los géneros, pero las mismas consisten en operaciones de reducción al absurdo. La importancia de estas aporías literarias, según Aníbal

González Pérez (1995), es que «ponen al descubierto las premisas ocultas que subyacen en las nociones comúnmente aceptadas de los géneros literarios y marcan la frontera de lo que podemos aseverar con certeza acerca de la literatura» (232). El gesto de ruptura consiste en desarticular las expectativas del lector en referencia a lo que puede esperar de un cuento, pues sus cuentos a menudo parecen ensayos filosóficos. Además de lo dicho se suma la originalidad de titular un libro, *Ficciones*, como modo de remarcar la artificiosidad y el alto grado de literaturización de los textos que conforman el volumen. Todos los elementos mencionados vuelven sistemático y coherente el impulso transgresor borgeano que se apoya en una teoría racional y racionalista de la relación entre el lenguaje y la literatura.

«El acercamiento a Almotásim» representa la crítica borgeana de la diferencia entre cuento/novela y se concentra en la problemática del resumen o compendio, al practicar la reducción de las tramas[33] de dos versiones de una novela publicada en Bombay por el escritor indio Mir Bahadur Ali. La estructura en abismo introduce dentro del relato de Borges el de Bahadur Ali y éste, a su vez, contiene *El Coloquio de los pájaros*, de Attar. En este relato, el autor expande los límites de un género que al igual que la novela no tiene una poética, aunque deriva de una tradición muy antigua. Su aporte sustancial a la cuentística, de acuerdo con González Pérez, consiste en una doble indagación de las diferencias que subyacen entre el cuento, la novela, el ensayo y la poesía, por un lado, y por otro, el contraste existente entre el discurso periodístico, el ensayístico y el narrativo. Como el "aleph" –objeto de su ficción– los relatos borgeanos «son pequeños vórtices en donde se abisman las diferencias entre los géneros y los discursos hasta quedar severamente disminuidas, si no abolidas» (1995: 214).

Sin embargo, en otros escritos de Borges existen referencias concretas a su opción por las formas breves (el cuento en lugar de la nove-

---

[33] En el prólogo a *La invención de Morel* (1940), Borges considera que lo sustancial de una novela no radica en su longitud ni en las descripciones ambientales o psicológicas sino en lo que recordamos con facilidad, su trama. «Todos tristemente murmuran que nuestro siglo no es capaz de tejer tramas interesantes; nadie se atreve a comprobar que si alguna primacía tiene este siglo sobre los anteriores, esa primacía es la de las tramas» (1979: 10).

la) y los géneros menores (el policial), pues considera que el género policial se presta menos a la novela que al cuento breve porque tanto Chesterton como Poe, su inventor, prefirieron siempre el segundo.[34] Asimismo, señala su disenso con la *Estética* de Croce, según lo adelantamos en el capítulo anterior, porque niega la existencia de los géneros. Para Borges, los géneros literarios son necesarios y útiles y dependen, quizás, menos de los textos que del modo en que son leídos.

> El hecho estético requiere la conjunción del lector y del texto y sólo entonces existe. Es absurdo suponer que un volumen sea mucho más que un volumen. Empieza a existir cuando un lector lo abre. Entonces existe el fenómeno estético, que puede parecerse al momento en el cual el libro fue engendrado (1974: 189).

Respecto de esta problemática viene al caso observar que durante mucho tiempo los antólogos e historiadores fueron reticentes respecto de incluir en textos didácticos el aforismo o el poema en prosa, debido a su condición fronteriza, y con el microrrelato sucede algo semejante. Este hecho contribuye a que tampoco hayan sido estudiados como parte significativa de la obra de un autor. Así ocurre con los textos de Borges que pueden asimilarse al corpus específico examinado aquí. Dolores Koch (1985) establece por primera vez que gran parte de las prosas de *El Hacedor* se configuran como microrrelatos y coloca a su autor en el lugar del precursor de una serie, conformada también por Julio Cortázar y Marco Denevi.

Si revisamos con atención *El Hacedor*, pueden señalarse diferencias con Monterroso, quien continuamente reflexiona sobre el tipo de escritura que está produciendo y sus textos exponen un máximo de conciencia genérica aunque sea para negarla o cuestionarla. Borges, en cambio, tiene una actitud más libre que le permite transitar de una forma a otra sin formular prescripciones que impliquen el cuestionamiento de la conciencia lectora, pues para ello las composiciones son un índice altamente significativo. Esta tentativa ya se encuentra en ese

---

[34] Prólogo a *La piedra lunar* de Wilkie Collins, Buenos Aires, Emecé Editores, 1946.

libro escandalosamente extraño para la década de 1930 que es *Historia universal de la infamia* (1935). Queda expuesta allí la teoría borgeana del texto que se escribe mirando otros textos, usándolos como subtextos, glosándolos de muchas maneras distintas para corroborar la idea de que la escritura es escritura de lecturas y no de invenciones. Sarlo sostiene que

> Borges llega a la originalidad recorriendo un camino paradójico: el de la cita, la versión, la repetición con variaciones de ideas que no le pertenecen, la combinatoria gobernada por la idea de que la literatura es un solo texto infinitamente variable y ninguno de sus muchos fragmentos puede aspirar al nombre de texto original (1995: 118).

Por tal motivo la serie de escritos de *Historia universal de la infamia* declaran continuamente sus fuentes, el trabajo sobre sus fuentes y muestran diferentes tipos de actitudes impostadas que, según Enrique Pezzoni (1999), son como tarjetas postales de diferentes tipos de sujetos. En los ensayos de *Discusión* (1932) ya aparecen estas preocupaciones sobre el tema de la negación de la personalidad, la negación del tiempo, la negación del espacio, todo ese andamiaje metafísico que de algún modo estaba perfilado en su primer poemario, *Fervor de Buenos Aires* (1923). Es decir que el autor explora en sus ensayos, en sus poemas, en sus microrrelatos, una idéntica línea de reflexiones vinculada con esa entidad que llamamos individuo.

En *Cuentos breves y extraordinarios* (1953) se condensan elementos esenciales de la narrativa asombrosa y humorística. La estrategia lúdica –o perversa, si se quiere– es un gesto persistente en el libro y consiste en borrar o confundir la autoría de algunos fragmentos, extraídos de fuentes dudosas y, en ocasiones, atribuidos a autores apócrifos. Así sucede con «Historia de los dos reyes y de los dos laberintos», que aparece incluido en *El Aleph* bajo el título «Los dos reyes y los dos laberintos» en continuidad con «Abenjacan el Bojarí, muerto en su laberinto», o también con un curioso relato, «Polemistas», concentrado en una disquisición lingüística delegada a un grupo de gauchos «iletrados».

> Varios gauchos en la pulpería conversan sobre temas de escritura y de fonética. El santiagueño Albarracín no sabe leer ni escribir, pero supone que la palabra trara no puede escribirse. Crisanto Cabrera, también analfabeto, sostiene que todo lo que se habla puede ser escrito. –Pago la copa para todos –le dice el santiagueño– si escribe trara. –Se la juego –contesta Cabrera; saca el cuchillo y con la punta traza unos garabatos en el piso de tierra. De atrás se asoma el viejo Álvarez, mira el suelo y sentencia: –Clarito, trara (1993: 76).

El ejemplo resulta paradigmático del género que nos ocupa. Su factura breve y dialogada recrea la oralidad y apela a la ironía verbal y situacional. El humor depende del recurso señalado y se expresa en la paradoja de que una conversación entre gauchos discurra sobre temas de escritura y fonética. La ironía verbal es empleada por el narrador cuando éste desea que lo enunciado sea leído en el sentido opuesto al literal. Su funcionamiento se lleva a cabo, generalmente, por la coexistencia de dos puntos de vista que se oponen y exigiría del lector la identificación de ciertas convenciones lógicas, lingüísticas o genéricas, es decir, el reconocimiento de convenciones de orden semántico, retórico o estructural.

Wayne Booth (1978) denomina «narrador poco confiable» a aquél que disiente con el punto de vista del personaje o cuando surge una contradicción porque las acciones realizadas por algún agente que moviliza la narración se contraponen a la visión ofrecida por el narrador. La ironía situacional dependería de la presencia de un suceso que revela una inadecuación dentro del mundo narrado y que resulta incongruente. Los textos irónicos manifiestan la ambigüedad ética y estética y asumen esta contradicción, expresándola en términos paradojales. Aunque la ironía narrativa no supone un juicio moral respecto del mundo, quienes la cultivan y quienes la reciben se encuentran frente a la posibilidad de elegir cualesquiera de estas visiones, o bien de registrar la fragmentación y los rasgos inacabados e imperfectos del universo narrado. La ironía representa la forma más concluyente del escepticismo y, en consecuencia, implicaría un orden racional cuya intención admite la afirmación de una paradoja; la expresión de la contrariedad y el desencanto. La ironía, para Booth, constituye un

modo de expresión esencialmente negativo que refleja la distancia existente entre apariencia y realidad y se revela como un rasgo persistente de la literatura contemporánea, ya que permite la síntesis de dualidades. El aspecto negativo de la ironía reside en la capacidad de prestarse a interpretaciones divergentes al no ofrecer pistas, y esta circunstancia lleva a que algunos textos irónicos generen rechazo y que hasta sean considerados poco accesibles a la interpretación.[35]

En «Polemistas», la conversación ubicada en un mundo donde prevalece la oralidad señala, no obstante, una zona de pasaje hacia la escritura, representada en el gesto afrentoso de Cabrera que, a punta de cuchillo, traza los garabatos del vocablo leído a continuación por Álvarez, confirmando de este modo el éxito de la apuesta. A nivel metaficcional, el relato se sustenta en esta sorprendente acción conclusiva, cuando un gaucho escribe y otro simultáneamente lee, cual si fuese una metáfora del pasaje de la oralidad a la escritura, de las formas simples (géneros primarios) a las formas complejas (géneros literarios).[36] Desde otro punto de vista, podría conjeturarse una lectura

---

35 Booth afirma: «algunos críticos han llegado a decir que la ironía es finalmente negativa, tan evidente es que el primer paso para leerla es un "nó" sonoro y un retroceso para descubrir alguna forma posible de dar sentido que pueda sustituir el absurdo que se acaba de rechazar». Más adelante el autor establece la diferencia con la alegoría y anota: «Para el lector quizá no haya gran diferencia entre las trampas colocadas por la ironía estable y las invitaciones ofrecidas por la alegoría. Un lector ingenuo que no llegue a ver la ironía se perderá completamente lo que está ocurriendo. Un lector ingenuo que lea una alegoría sin pensarlo conscientemente [...] obtendrá en efecto una experiencia algo parecida a lo que trata de ser la alegoría: el modelo emocional estará en la dirección de lo que sería para el lector más enterado. Esto se ve claramente al hablar con niños que han leído los libros de Narnia, de C. S. Lewis, sin tener conocimiento de la alegoría cristiana. El hablar explícitamente de la muerte y renacer del león como "parecido a la historia de Cristo" ni sorprende ni ofende al niño: se le añade un ligero placer extra, pero la experiencia esencial sigue siendo la misma. Ahora bien, cuando se corrige a alguien su forma de entender una ironía, la reacción es de cierta conmoción; se le pide que rechace toda respuesta original y que adopte una dirección totalmente nueva» (1989: 53-54).

36 En «La poesía gauchesca» Borges defiende a Estanislao del Campo de sus detractores, que acusan al *Fausto* de ignorancia y falsedad. «Quienes así lo

desviada de la tradición de la gauchesca, si enfocamos el texto a partir de las postulaciones de Josefina Ludmer (1988), orientadas a delinear la cadena de usos del gaucho, entre ellos, el uso de la voz por parte de la cultura letrada para concebir un género literario exclusivo de la cultura rioplatense. En este caso, Borges y Bioy incurren en la ironía que consiste en «no apropiarse» de la voz del gaucho sino en darles voz a los gauchos –presentados con nombres y apellidos en el relato– reproduciendo una conversación de sesgo irónico en la que demuestran que, además de leer y escribir, los personajes poseen la capacidad de reflexionar sobre el lenguaje.[37]

La importancia acordada a este texto radica en que nos permite mostrar la tendencia borgeana de exponer en sus escritos la tensión y los conflictos existentes entre la literatura «culta» y «popular» –la gauchesca– colocados en pie de igualdad. A este gesto se refiere Sarlo (1995) cuando señala que Borges acude a todas las tradiciones –las literaturas antiguas y modernas, orientales y occidentales– al igual que otros escritores latinoamericanos, pero con una diferencia que constituye un dato inescindible de su mundo: el lazo que lo une a las tradiciones culturales rioplatenses y al siglo XIX argentino. Borges continuamente retorna a la gauchesca –en los cuentos («El fin», «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz»), en los ensayos («La poesía gauchesca», *El Martín Fierro*), en los poemas («El gaucho») y en «La trama» y «Martín Fierro» de *El Hacedor*– para indagar la problemática moral de un mundo gobernado por las pasiones.[38]

---

hacen, olvidan que todo arte es convencional; también lo es la payada biográfica de Martín Fierro [...] No pertenece el *Fausto* a la realidad argentina, pertenece –como el tango, como el truco, como Yrigoyen– a la mitología argentina» (1974: 187). La observación nos daría la pista para leer la ironía expuesta en el argumento «inverosímil» de «Polemistas».

37 En «Los gauchos» (*Elogio de la sombra*, 1969), Borges afirma: «A diferencia de otros campesinos, eran capaces de ironía» (1974: 1001).

38 Sarlo afirma: «la barbarie, como Borges mismo la llama, del mundo criollo necesita de virtudes heroicas (dionisíacas). Contrastando con ellas, el estado y la sociedad burguesa necesitan el dominio de la pasión por el orden [...] En el siglo XIX, Borges encontraba esa pasión dominante como síntesis de la indiferencia criolla ante las vueltas inevitables del destino, su disposición a aceptarlo sin protestas, por una parte y, por la otra, el desenfreno de la provo-

3.1. Tirando a perro o a pájaro

Resulta pertinente aquí recordar que Borges hacia fines de la década de 1950 ya estaba ciego y había publicado dos libros fundamentales de su narrativa, *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949). A partir de entonces toda su literatura será dictada. Este hecho no sólo transforma su escritura sino su imagen autoral. Según Jorge Monteleone (1999), Borges invierte los términos del ideal estético de la década de 1920, que buscaba su eficacia en el tono conversacional, en el modelo arquetípico de la charla porteña: ahora recupera la métrica por sus virtudes mnemotécnicas, cuando el origen del verso es forzosamente oral. Como ningún otro escritor del siglo XX de su trascendencia, toda su literatura desde los años sesenta tiene su origen en el dictado, en la inflexión oral, en el habla borgeana que los años ahondan. No es un hecho menor: afecta el conjunto del estilo y a la vez confirma un arquetipo.[39] Tampoco es azaroso que el primer libro que inaugura esta etapa sea *El Hacedor*, donde encontramos ese primer relato que alude a Homero, el poeta ciego demorado en los goces de la memoria a quien frecuenta «un rumor de gloria y de hexámetros» (12)[40], al lado del texto canónico sobre el desdoblamiento entre una figura pública y otra privada, que se enajena en la escritura del otro: el microrrelato titulado «Borges y yo».

Este texto, de impronta autobiográfica, establece una continuidad con el «Poema de los dones»; en ambos, el autor acepta su destino de escritor, al remarcar que su individualidad se disuelve en la escritura porque lo bueno ya no le pertenece sino que es patrimonio del len-

---

cación, la violencia inmotivadas, el exceso y la crueldad del castigo a una afrenta. El coraje es la virtud moral que permite a los hombres moverse en las dos dimensiones del peligro, buscada como escena donde este debe probarse repetidamente. Para Borges, la virtud del coraje funda el ethos de ese pasado imaginario [...] El honor es la pasión principal, y el coraje la virtud que lo acompaña» (2003. 190-191).

39 Cfr. Jorge Monteleone. «Una versión de Borges (entrevista inédita)» (1999: 36-44).

40 Todas las citas corresponden a Jorge Luis Borges. *El Hacedor*. Madrid: Alianza, 1998.

guaje o de la tradición. «Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro» (62). Borges consiente la ceguera como un destino literario y expresa con cierta nostalgia, pero sin dramatismo: «Miro este querido mundo que se deforma y que se apaga/ en una pálida ceniza vaga/ que se parece al sueño y al olvido» (65). En el epílogo declara: «de cuantos libros he entregado a la imprenta, ninguno, creo, es tan personal como *esta colecticia y desordenada silva de varia lección*, precisamente porque abunda en reflejos y en interpolaciones» (128). Finaliza con la figura del hombre que se propone dibujar el mundo, a lo largo de los años puebla el espacio de imágenes y al morir descubre que ha trazado la imagen de su cara.

En el libro encontramos, según Koch, diecisiete microrrelatos cuyo valor compositivo puede comprobarse en la imposibilidad de resumir o contar de otro modo el relato en un similar número de palabras. Quienes cultivan el microrrelato no buscarían, en principio, la afirmación de lo nacional sino que aspiran a la universalidad y son, ante todo, lectores. Recurren a fuentes muy concretas, apoyándose en la alusión y la intertextualidad.[41] Borges, en el epílogo, considera a los textos de *El Hacedor* «pequeñas piezas en prosa», más bien acumuladas que escritas, a través de los años. Algunos proceden de cuando trabajaba como colaborador de *Crítica* y el núcleo de su eficacia, al igual que las diversas realizaciones del microrrelato, reside en el hecho de tratarse de una escritura de lectores para lectores.

Según Saer (1999), la exclusividad de la forma breve y las asociaciones con el fragmentarismo en los escritos borgeanos se evidencia en razón de sus orígenes circunstanciales, periodísticos o de cualquier otra índole. Inclusive las ficciones y los ensayos más extensos, en cierto sentido, podrían compararse con la forma musical de la rapso-

---

[41] Ver Dolores Koch. «El micro-relato en la argentina: Borges Cortázar y Denevi». Enlace 5/6 (Nueva York 1985): 9-13. Sin embargo, en la perspectiva de Sarlo, a la obra de Borges la recorre la tensión de la mezcla y la nostalgia que un escritor latinoamericano nunca vive del todo como naturaleza original. «Borges es el escritor de las orillas, alguien que colocado en los límites (entre géneros literarios, entre lenguas, entre culturas) es al mismo tiempo cosmopolita y profundamente nacional» (1995: 18).

dia, que consiste en la yuxtaposición lineal de fragmentos heterogéneos, no siempre lógica o temáticamente emparentados. Como sucede a menudo con las colecciones de textos breves, «algunos de sus mejores libros dan la impresión de haberse armado solos: tal es el caso de *Otras inquisiciones* o de *El Hacedor*».[42] La composición heterogénea de este último posibilita la reunión de piezas breves como «El cautivo», «Borges y yo» y «Argumentum ornithologicum» por citar tres variantes disímiles, pero ejemplos de líneas que otros autores siguieron: el de la narrativa brevísima, el de la prosa que bordea lo ensayístico y lo poético y el de la versión, tal como se advierte en la reescritura del argumento anselmiano.

El prólogo relata un sueño en el que Borges ingresa en la Biblioteca y le entrega un ejemplar del libro a Leopoldo Lugones, a quien le están dedicadas esas palabras iniciales. Beatriz Sarlo afirma:

> *El Hacedor* repara una relación que se había fracturado, con singular violencia, en los años veinte, cuando el modernismo y Lugones en primer lugar fueron objeto de demolición. Treinta años después, Borges ensaya unir esa fractura y establecerse en una continuidad de tradiciones poéticas. Es la época en que corrige muchos de sus viejos textos, atenuando siempre la fuerza de su ruptura formal (2003: 218).

«El Hacedor», narra las vicisitudes de Homero –el otro poeta ciego– decidido a descender al goce de la memoria, en el momento de comprobar que gradualmente el hermoso universo comienza a abandonarlo y se encuentra confundido por la terca neblina. Lejos del dolor, el protagonista encara la situación tan temida con «júbilo, esperanza y curiosidad». Borges establece cierto paralelo con su experiencia de la ceguera, pero postulada como referencia sociocul-

---

[42] Saer se refiere concretamente a «El inmortal», a los ensayos «Nueva refutación del tiempo», «La poesía gauchesca» (textos breves) y a otros como *El Martín Fierro*, *Evaristo Carriego* o *Leopoldo Lugones*, que aún siendo extensos asumen una forma fragmentaria o rapsódica. Cfr. «Borges como problema» (1999: 125).

tural y literaria[43]; encuentra así la oportunidad de hacerle evocar a un Homero, de naturaleza casi bárbara, dos cosas que lo instalan en el plano de la cultura: su primer combate, en el que reconoce haber defendido el honor con torpeza, pero con coraje, y el amor de una mujer, la primera que le deparan los dioses. Esas memorias lo conducen a la siguiente reflexión: «por qué llegan sin amargura como una mera prefiguración del presente» y al final comprende que ahora –en la noche de sus ojos– también le aguardan el amor y el riesgo que, tal vez, implique la literatura en la concepción borgeana. El relato termina encerrando un enigma: la imposibilidad de descifrar qué sintió Homero al enfrentarse con la muerte. Los finales de algunos textos exponen la alternancia de los usos de la voz como mecanismo de hibridación discursiva en el que se funden lo narrativo y lo poético.

Si bien en este primer relato impera la voz de un narrador omnisciente, la última línea expresa la visión del autor que, valiéndose del plural mayestático, expresa una limitación: «Sabemos estas cosas, pero no las que sintió al descender a la última sombra» (12). Esta voz, privilegiada por su inteligencia y su saber, ocupa un lugar central y establece una doble instancia narradora al abandonar, en este punto, cierta

---

[43] Sobre el particular, Sarlo puntualiza que «no se trata como podría pensarse de modo demasiado sencillo, de una repetición biográfica, la ceguera de Homero, la de Milton, la de Groussac, la de Borges [...] Como lo ha dicho y lo seguirá diciendo, la *Odisea* es la matriz de todas las historias, y surge de un suelo todavía mágico: el mundo bárbaro, de muertes confusas y desprolijas, dioses quisquillosos y vengativos que Homero va a convertir en materia de una mitología cuyo magnetismo no se ha igualado en Occidente. Homero, en «El Hacedor», viene de un fondo primitivo, donde el cuerpo todavía recuerda los impulsos de la fiera aunque reconozca ya los atributos del orden [...] Homero, según Borges, no termina de abandonar ese mundo (cuyas formas sensibles la ceguera irá borrando), pero las historias que ha contado traspasan ese mundo a la literatura arrancándolo de la inmediatez de la experiencia. La ceguera de Homero abre la escena de la literatura ("un rumor de gloria y de hexámetros"). El hombre que, como una fiera, desgarra la carne con blancos dientes, encontrará un orden. Las guerras de aqueos y troyanos no serán "el sueño de un matrero" ni la fantasía confusa de un casi primitivo. Esta es la invención que Borges busca para su literatura (y que funda la literatura argentina de este siglo)» (2003: 218-219).

imparcialidad y preguntarse por el misterio de la muerte, que es imposible comprobar o relatar. En este aspecto, el narrador, sirviéndose de la omnisciencia, igualmente hubiera podido continuar el relato. Sin embargo, Borges prefiere la reticencia del narrador, que declara su limitación y expone así la maestría de su arte compositivo. El procedimiento demuestra el momento elegido con exactitud para suspender la narración. Posiblemente se trate de un matiz, aunque la estrategia reaparece con más fuerza cuando emplea la primera persona.

En el final de «Everything and nothing» –otro relato extenso como el primero, esta vez referido a Shakespeare– Borges apela a un recurso semejante al anterior y aquí el narrador, identificado con la perspectiva del protagonista, recrea el diálogo entre el poeta y Dios en una instancia que establece de modo impreciso.

> La historia agrega que, antes o después de morir, se supo frente a Dios y le dijo: «Yo, que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo». La voz de Dios le contestó desde un torbellino: «Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estabas tú, que como yo eres muchos y nadie» (55).

«El cautivo», una de las narraciones más breves y perfectas, refiere la crónica de un niño raptado por los indios en medio de un malón. Transcurren los años; siendo ya hombre el personaje vuelve a la casa de los padres; guiado por el instinto, entra en la cocina y toma un cuchillito de mango de asta que había dejado allí durante su infancia. El cautivo, «transformado por el desierto y por la vida bárbara», decide retornar con los indígenas. En función de la brevedad, el relato abandona la tercera persona para dar cabida a la voz autoral, figurada en la de un relator supuestamente imparcial que acota: «(la crónica ha perdido las circunstancias y no quiero inventar lo que no sé)» (23). El comentario se introduce para resumir los avatares de la búsqueda que emprenden los padres del cautivo hasta dar con él. Al final la misma voz, que antes se rehúsa a dar detalles, cierra el relato con una reflexión característica del discurso poético, que funciona como epílogo e involucra dos cuestiones: el problema del tiempo, tan caro a Borges y aquel momento revelador cuando un hombre comprende para siempre

quién es: «yo querría saber que sintió en aquel instante de vértigo en el que el pasado y el presente se confundieron; yo querría saber si el hijo perdido renació y murió en aquel éxtasis o si alcanzó a reconocer, siquiera como una criatura o un perro, los padres y la casa» (24).

Los estudiosos de la narrativa de Henry James han señalado la presencia de un narrador instalado en el centro ideológico y lingüístico del relato; esta inteligencia observadora puede manifestarse con actitud activa o pasiva, posibilitando una doble visión –oblicua o ambigua– de los sucesos narrados. El narrador «activo» participa de la escena, pero expresa una limitación y por medio de este artificio el autor consigue «incorporar a la objetividad de la descripción», la «subjetividad de la presentación». A diferencia de éste, el narrador «pasivo» se compromete con los personajes, es un observador implicado con la escena. Wayne Booth (1978), también se ha referido a la incidencia del punto de vista frente a la «inteligencia central observadora», en la que se halla comprometida una doble visión, que nos hace percibir las cosas en la obra de James a través de los ojos del protagonista, pero la perspectiva moral es la del autor (Booth: 1978). Michel Foucault (1996), por su parte, sostiene que la instancia textual en la que la voz que narra pareciera tener un origen incierto podría equipararse al discurso del autor –utilizado en el siglo XVIII– que interrumpe su relato y levanta los ojos de su texto para hacer un requerimiento al lector y convocarlo como juez o testigo de lo que sucede.

En el caso de Borges, el narrador se involucra con el relato de la crónica que –aunque no le pertenece, hace suya– pero observa en principio cierta distancia al actuar de intermediario, aportándole al lector su punto de vista y claves para la interpretación. La identificación entre autor y narrador en «El cautivo» se hace notoria por la fuerza con que irrumpe la voz en esa suerte de epílogo que constituye el último párrafo, a tal punto que los protagonistas de los sucesos no expresan su perspectiva. Esta instancia enunciativa, que denominamos *voz autoral*, formula el deseo del autor de estar en el lugar de su personaje para vivir la experiencia de ese «otro» transformado en bárbaro a partir de un destino azaroso. El cautivo, al igual que la «india inglesa» de «Historia del guerrero y la cautiva», no puede reinstalarse en el territorio de los blancos y retorna al desierto porque estos personajes,

una vez que atraviesan el umbral, la «frontera» que separa de la cultura –un mundo que seduce y obsesiona a Borges–, no regresan y permanecen Tierra Adentro, más allá de la línea de los fortines. En «El cautivo», el protagonista actúa por impulso y los lectores no sabemos, porque la voz autoral tampoco lo sabe, qué siente al reencontrarse por un instante con el pasado ni las razones que lo conducen otra vez al desierto; la cautiva tampoco acepta ser rescatada y manifiesta sentirse feliz junto a un hombre valiente del que tiene dos hijos. El narrador señala los móviles ocultos de la conducta del personaje que no desea volver a su tierra natal y lo atribuye a un ímpetu más hondo que la razón y que tampoco hubiera sabido justificar. Los móviles irracionales, impulsivos del cautivo al tomar el cuchillito y el de la cautiva cuando baja del caballo a beber la sangre caliente de una oveja recién degollada producen desconcierto y fascinación. En este último caso, el autor, reticente y cauteloso, delega la responsabilidad de los juicios a Fanny Haslam –la abuela inglesa– que contempla la escena con espanto.[44]

El paralelismo entre el cautivo y la cautiva tiene su núcleo en la transformación sufrida por ambos personajes, visualizada como la pérdida de los códigos culturales que los unían al mundo de los blancos. El cautivo ya no sabe «oír las palabras de la lengua natal» y mira la puerta de su antigua casa «como sin entenderla»; la cautiva, cuando va al encuentro con Fanny Haslam, entra en la comandancia del fortín con recelo. El cuento señala: «venía del desierto, de Tierra Adentro y todo parecía quedarle chico: las puertas, las paredes, los muebles». El autor no puede saber hasta qué punto la transformación de ambos cautivos obedece a la fatalidad y al devenir del tiempo o si obra en ellos una expresa voluntad de afirmación y libre elección de sus destinos.[45]

---

[44] Borges establece en el cuento el paralelismo entre la historia de la cautiva y la de Haslam: «quizá mi abuela, entonces, pudo percibir en la otra mujer, también arrebatada y transformada por este continente implacable, un espejo monstruoso de su destino...» (1974: 559).

[45] La crítica interpreta el pasaje de la cautiva bebiendo la sangre de la oveja como un desafío dirigido a la abuela de Borges en repudio a la civilización, a

«El testigo» discurre sobre las imágenes que para siempre se pierden con la muerte del hombre que las presenció. El relato comienza siendo una narración y al final adquiere un marcado tono poético, el de un poema en prosa con interrogaciones que reducen la distancia entre el yo poético y el sujeto autobiográfico.

> ¿Qué morirá conmigo cuando yo muera, qué forma patética o deleznable perderá el mundo? ¿La voz de Macedonio Fernández, la imagen de un caballo colorado en el baldío de Serrano y de Charcas, una barra de azufre en el cajón de un escritorio de caoba? (40).

«Mutaciones» registra cómo el tiempo, irreversible y de hierro, en su devenir es capaz de modificar la índole de las cosas. Los protagonistas son los objetos: la cruz, el lazo, la flecha, que en las culturas del pasado sirven como instrumentos para mostrar el dominio y la fuerza y que, en el presente, son rebajados o elevados a símbolos. Estas mutaciones instauran la reflexión final, expresada inicialmente en tono de duda, pero que contiene en último término la potencia sugestiva de una certeza: «no sé por qué me maravillan, cuando no hay en la tierra una sola cosa que el olvido no borre o que la memoria no altere y nadie sabe en qué imágenes lo traducirá el porvenir» (44).

Ahora bien, si pensamos la instancia de la voz vinculada con el discurso poético, las formulaciones de Käte Hamburger (1957) resultan operativas para entender los finales de «El cautivo», «El testigo» y «Mutaciones», en los que se plasma la fusión de lo narrativo y lo poético. Hamburger propone una teoría articulada sobre la base de la lógica de los enunciados del lenguaje. Al explicar la construcción del yo lírico, señala que el sujeto enunciativo es siempre idéntico al que enuncia, habla o redacta un documento de realidad. En su formulación, el sujeto lírico es idéntico al escritor, así como el sujeto enunciativo de una obra histórica, filosófica o científica es idéntico al autor

---

su Inglaterra natal. Para un análisis pormenorizado de esta problemática ver: Estela Cédola. *Borges o la coincidencia de los opuestos.* (1987: 182-201) y Daniel Balderston. «A lo nativo: civilización y barbarie en "Historia del guerrero y la cautiva"» (1996: 131-157).

de la misma; pero idéntico, deja en claro Hamburger, significa aquí en sentido lógico. Si esa identidad «no supone conflicto en los documentos de realidad porque, orientados como están hacia el objeto, el sujeto enunciativo apenas desempeña papel alguno en su contenido, cuando se trata del yo lírico se precisa cierta matización» (1995: 185). Identidad lógica ya no implica que cada enunciado de un poema o el poema entero deban concordar necesariamente con la experiencia real del sujeto que lo escribe.[46] Por su parte, Walter Mignolo (1984) puntualiza que la cautelosa acotación de Hamburger, en este sentido, descarta la posibilidad de que los enunciados de un poema sean autobiográficos. Las experiencias pueden ser ficticias (imaginadas, inventadas) pero el "yo" lírico siempre se presenta como un "yo" real y nunca ficticio» (62).

Mignolo, siguiendo la teoría de la enunciación de Emile Benveniste, pone de relieve el vínculo estrecho observable en la lírica vanguardista, en oposición a la narrativa, entre la imagen textual y la imagen social del poeta. Si en las narraciones de primera persona el momento de la enunciación se distingue y está separado del momento de lo enunciado –el universo narrado–, no existiría «(con) fusión del "yo" de la enunciación con el "yo" de lo enunciado» (62), en la lírica, en cambio, existe una tendencia a acortar esa distancia. Al evitar la narratividad o reducirla al mínimo, la enunciación lírica otorga primacía al «discurso» en contraposición al plano de la «historia», que destaca la narrativa. Así, cuando leemos un texto lírico tenemos la sensación de estar enfrentados a un acto de habla y no frente a personajes y acciones. En consecuencia, la lírica reduce la distancia entre el polo del sujeto y el polo del objeto, de acuerdo con lo planteado antes por Hamburger. Para Mignolo, entonces, la imagen textual del poeta no sólo se confunde con su imagen social (el autor), sino que la distinción no sería tan clara entre la imagen del poeta que enuncia y el

---

[46] Käte Hamburguer. *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: Ernest Klett, 1957. Citamos por la edición española *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor, 1995. Ver especialmente el apartado «La hechura del yo lírico» del capítulo cuarto «El género lírico». Agradecemos a Jorge Monteleone el aporte de esta bibliografía.

que actúa, en oposición a la acostumbrada distinción que establecemos entre quien narra un acontecimiento y el personaje que realiza las acciones.[47]

En los finales borgeanos antes citados, la intervención de la voz autoral produce cambios de registro y de tono que alteran el régimen discursivo del relato y viabilizan el cruce de lo narrativo y lo poético. El procedimiento de imbricación del discurso poético con el narrativo aparece también en algunas descripciones de cuentos más extensos como «La busca de Averroes», «El Sur», o en ese «instante gigantesco» de «El Aleph», dispuesto en los términos de una enumeración caótica.[48]

A diferencia de «El Hacedor», que por su extensión encaja en los parámetros del cuento y está narrado en tercera persona, «Dreamtigers» nos proporciona una clave de lectura que podría extenderse a los restantes microrrelatos del volumen. En este caso Borges se vale de la primera persona para rememorar la fervorosa adoración del tigre atesorada durante la infancia, convertida en imagen recurrente y en cifra de su poética. El relato revela el fracaso, la imposibi-

---

[47] «La figura del poeta en la lírica de vanguardia (V. Huidobro, O. Girondo, O. Paz)» (1984: 61-75).

[48] Aníbal González Pérez se refiere puntualmente a esta cuestión: «A pesar de su belleza y efectividad de sus imágenes, estos pasajes están intercalados en una narración a la cual sirven, y su presencia no entorpece el fluir narrativo. Más allá de la evidente intertextualidad entre sus cuentos y poemas, Borges ha cuestionado la distinción entre ambos géneros mediante la creación de cuentos sumamente breves cuyo propósito es provocar en el lector un estremecimiento similar al de la poesía lírica pero sin hacer uso de los recursos más notorios de ésta: por ejemplo el ritmo, la rima, la escansión, y las metáforas llamativas. Estos "minicuentos" con frecuencia aparecen intercalados en sus libros de poemas, como si Borges quisiera subrayar de este modo su carácter de textos poéticos. (también han sido recogidos muchos de ellos en antologías mixtas de poesía y prosa, como *El Hacedor*, 1960, y *Nueva antología personal*, 1968 [...] En muchos de sus cuentos brevísimos, Borges procura evocar el descuido y las imprecisiones del relato oral, acercándose de este modo a la "raíz irracional" del lenguaje, y buscando alcanzar la involuntaria sensación de belleza –y por consiguiente la emoción poética– que puede producir una conversación oída casualmente» (225-226 y 227). «Borges y las fronteras del cuento» (1995: 209-234).

lidad de oponerle la voluntad al sueño para rescatar la forma pretérita, de volver a recordar con plenitud el «tigre rayado, asiático real» –dice el texto–. En el presente los sueños le devuelven al autor una figura confusa, degradada y caricaturesca, sin posibilidades de recuperar la antigua forma. Lo que aparece ahora es el tigre, «pero disecado o endeble, o con impuras variaciones de forma, o de un tamaño inadmisible, o harto fugaz, o tirando a perro o a pájaro» (14). La figura de este tigre resulta una metáfora ajustada de las hibridaciones discursivas; el texto, asimismo, encajaría en la serie de microrrelatos sobre animales que articulan los distintos eslabones de la serie dentro del espacio genérico.

«Argumentum ornithologicum» constituye el ejemplo más acabado de la versión, forjado a partir de la reescritura del *argumento ontológico* de San Anselmo. En la formulación anselmiana, Dios es presentado como una entidad superior de la cual nada puede pensarse, por lo tanto no puede pensarse que no existe.[49] Borges apenas sustituye los términos de la argumentación y genera una *reductio ad infinitum* al introducir una leve modificación que comprende la escala numérica. El carácter indecidible del problema estriba en la imposibilidad de saber con exactitud el número de pájaros vistos por el autor, si es definido o indefinido, porque sólo Dios es testigo de la visión y por lo tanto no puede colegirse con precisión desde una perspectiva humana sin mediación de la fe. «Vi menos de diez pájaros (digamos) y más de uno, pero no vi nueve, ocho, siete, seis, cinco, cuatro, tres o dos pájaros. Vi un número entre diez y uno, que no es nueve, ocho, siete, seis, cinco, etcétera. Ese número entero es inconcebible; ergo, Dios existe» (22).

---

[49] San Anselmo (1033-1078) fue un defensor de los derechos de la Iglesia frente al poder temporal. Reconoce un cierto papel a la razón y a la filosofía en la explicación del dogma, trasciende los límites de la úmida aceptación del mismo, y sin llegar a ser un racionalista cristiano, concede a la razón un papel casi ilimitado, una vez aceptada la revelación por la fe. El carácter memorable de la obra de Anselmo para la historia de la filosofía está representado por sus *pruebas de la existencia de Dios*, especialmente por su famosa prueba a priori, que aparece en el *Proslogium* y que a partir de Kant suele denominarse argumento ontológico (Capelletti, 1984: 9-47).

El argumento expone el funcionamiento del simulacro en la escritura, pero en este caso el texto no carece de un original –como podría pensarse en los términos planteados por Jean Baudrillard (1978)– ya que éste existe, al igual que en «Pierre Menard autor del Quijote» y su presencia produce la borradura de la autonomía textual. En este sentido, Nicolás Rosa (1988) señala que la escritura borgeana imita a la perfección la gramática y los códigos para socavar sus reglas más profundas, eludiendo la distancia del original a la copia, que es la función macabra del simulacro.

3.2. Piezas que mueven la literatura

> Hoy es polvo de tiempo y de planeta
> Nombres no quedan, pero el nombre dura
> Fue tantos otros y hoy es una quieta
> Pieza que mueve la literatura.
>
> «El gaucho»

Como se dijo anteriormente, Borges retorna reiterada y obsesivamente a la literatura gauchesca en sus cuentos, ensayos y poemas, para destacar atributos que definen la vida de los habitantes de las pampas, transformados en parte de la mitología argentina. En *El oro de los tigres* (1972) encontramos el poema cuyos versos ilustran nuestro epígrafe, en donde Borges rinde su conmovedor tributo al gaucho, esta vez sin el humor ni la ironía de otros escritos. Sus versos se inscriben en un registro nostálgico que refleja con exactitud los avatares de la historia de ese «hijo del último confín de la llanura/ abierta elemental, casi secreta», aquel que en otro tiempo entrega su vida por la patria que ignora; además de matrero es el soldado que cruza la cordillera, que se bate en todas las contiendas de las facciones enfrentadas durante las guerras decimonónicas. La atracción que ejercen sobre Borges estos hombres rudos y abandonados por los dioses incluye las pasiones, los actos de violencia localizados en el origen de todas las culturas, erigidos en el fundamento de toda sociedad: «profesaron/ la antigua fe del hierro y del coraje/que no consiente súplicas ni gajes./Por esa fe murieron y mataron». Las pasiones definidas por la valentía o

el coraje corresponden a un mundo pretérito de guerras caóticas y el gaucho, habitante de un espacio remoto y sin orden del siglo XIX, representa para Borges, en el siglo XX, una pieza que mueve la literatura.

El poema de 1972 constituye la síntesis más acabada de una serie en la que el gaucho encarna pasiones como la traición o la venganza, materializadas en la violencia. «La trama», uno de los microrrelatos más recordados de *El Hacedor*, en dos breves párrafos cumple a la perfección las prerrogativas del género. La densidad intertextual queda expuesta en el relato al hacer explícito el procedimiento de escritura, consistente en aludir y mencionar las otras fuentes que recrean la misma escena e indicar, a su vez, el paralelismo de los hechos separados por siglos de distancia.

> Para que el horror sea perfecto, César, acosado al pie de una estatua por las impacientes puñaladas de sus amigos, descubre entre la cara y los aceros la de Marco Junio Bruto, su protegido, acaso su hijo, y ya no se defiende y exclama: «¡Tú también hijo mío!». Shakespeare y Quevedo recogen el patético grito.
> Al destino le agradan las simetrías; diecinueve siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros gauchos y, al caer, reconoce a un ahijado suyo y le dice con mansa reconvención y lenta sorpresa (estas palabras hay que oírlas no leerlas): «¡Pero, che!». Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena (34).

La reescritura del asesinato de Julio César relatado por Suetonio[50] se concibe aquí como ironía del destino y como la continua repetición a lo largo de la historia de una escena cuyo núcleo central se reduce a tres componentes: conspiración, traición y asesinato. Borges les asigna protagonismo a unos gauchos anónimos, retomando la veta humorística en medio de esta historia de traición y violencia, con lo que genera un efecto paródico y discordante. La recreación de la lengua coloquial rioplatense altera el final del relato, que no se resuelve poética-

---

[50] Suetonio. «Julio César». *Vidas de los doce césares*. Buenos Aires: Ediciones Selectas, 1963. Versión castellana de José Luis Romero.

mente como vimos en los anteriores ejemplos, sino en la dimensión de lo ingenioso y sorpresivo. La modificación del enunciado proferido por el gaucho, que en lugar de repetir: ¡Tú también, hijo mío!, exclama las palabras que hay que oír y no leer[51]: «¡Pero, che!» (34) equipara códigos distantes y opuestos desde el punto de vista cultural y lingüístico. La intención paródica se efectúa al colocar en idéntica jerarquía el latín de César y la lengua coloquial del gaucho. En forma extraordinaria el texto repite, como un espejo y al igual que el destino, las variantes –de Shakespeare y Quevedo– y las simetrías –el paralelismo señalado por Borges–. La intertextualidad y la metaliteratura constituyen, entonces, los principios generadores de este diálogo de libros. Pero no todo es juego y artificio literario en Borges, la pregunta por el orden frente al desconcierto de la historia y de un siglo convulsionado que se percibe en términos de caos revela la dimensión política de los textos, una perspectiva registrada con mayor nitidez en «El simulacro». Este relato incluido también en *El Hacedor* ha suscitado interpretaciones divergentes por parte de la crítica en los últimos años.

Si el gaucho es una pieza que mueve la literatura, en nuestra lectura Eva Perón también lo es en razón de haber sido construida como discurso literario, como un artefacto discursivo que promueve la reflexión política del texto de la literatura y del texto de la sociedad. «El simulacro» –referido a la muerte, al interminable y repetido funeral de Evita en los sitios más recónditos del país– inicia, en la década de 1960, una saga de relatos, que se configura junto con «La señora

---

[51] Ricardo Piglia observa la tensión existente entre oír y leer en la obra de Borges. Señala que a pesar de ser una obra vista como el éxtasis de la lectura, sin embargo, teje su trama en el revés de una mitología sobre la oralidad y sobre el decir de un relato. El arte de narrar para Borges gira, según este autor, en torno a ese doble vínculo. «Oír un relato que se pueda escribir, escribir un relato que se pueda contar en voz alta». *Formas Breves*. Buenos Aires: Temas, 1999. 110-111. Para Sarlo «no se trata simplemente de tejer una red de historias sino de sostener una legitimidad cultural. Para ello, por supuesto, es necesario que Borges escriba esa frase final [...] cuya oralidad es casi antiliteraria y que solo puede ser dicha en el Río de la Plata, se pone en línea con el clásico *tu quoque*. En esa constelación formal se construye la igualdad en las jerarquías de las invenciones. (2003: 220).

muerta» de David Viñas y «Esa mujer» de Rodolfo Walsh, ambos de 1964. A estos se suma una extensa serie de novelas, cuentos y poemas producidos durante la segunda mitad del siglo XX.[52]

El relato de Borges transcurre en julio de 1952 y su trama registra la historia de un sujeto anónimo que inesperadamente llega a un pueblito del Chaco para escenificar el velorio de Eva. El narrador se encarga de precisar el tiempo pero su personaje –al igual que el pueblo– carece de nombre porque su identidad no es importante sino el rol que representa; por eso, aunque tiene «cara inexpresiva de opa o de máscara», la gente lo trata con deferencia. El espacio de realización del ritual se define por la precariedad, se trata de un rancho junto al río en donde el hombre alto, delgado y aindiado dispone, con la ayuda de unas vecinas, «una tabla con dos caballetes y encima una caja de cartón con una muñeca de pelo rubio». El simulacro se cumple a la perfección en este espacio paupérrimo, debido a la solemnidad con que el viudo macabro recibe los pésames. Frente a la perfecta impostura del enlutado resalta la devoción y la seriedad de los concurrentes: «viejas desesperadas, chicos atónitos, peones que se quitaban con respeto el casco de corcho» (25). La miseria del rancho perdido en el Chaco contrasta con la fastuosidad de las ceremonias del funeral verdadero realizado en Buenos Aires. El abuso, la manipulación del impostor respecto de la credulidad de los pobres, a quienes no les basta asistir una sola vez y que además hasta depositan dinero en la alcancía dispuesta con ese fin, introduce uno de los elementos de crí-

---

52 Para Andrés Avellaneda: «Borges da comienzo a una tradición textual sobre *los restos*, sobre lo que resta dentro de la muerte de Eva: una Eva pensada *en* la muerte. Es este dominio cadavérico donde circularán parejamente, y en incómoda cercanía, tanto contenidos reprobatorios como contenidos laudatorios, tanto el texto de Borges como una novela celebratoria menemista –*La pasión según Eva* (1994), de Abel Posse–; un drama alegórico properonista –*Eva de América* (1995) de Osvaldo Guglielmino–; o el breve, inesperado relato "Ella" (1993), que Juan Carlos Onetti escribe sobre el velorio desde una perspectiva simétricamente opuesta a "El simulacro" de Borges. Todos ellos, sin embargo, y a pesar de las diferencias ideológicas que los separan, resultan emparentados por la servidumbre semiológica a un cuerpo muerto de Evita pensado como cierre y clausura». Andrés Avellaneda. «Evita: cuerpo y cadáver de la literatura» (2002: 124).

tica más fuertes que Borges concibe contra «el régimen». Pero el lenguaje dice más y revela ambigüedades, así lo demuestran las lecturas críticas.

El relato borgeano se presta a más de una interpretación. Paola Cortés Rocca y Martín Kohan (1998) señalan que la puesta en escena y la pura representación convierten al velorio en pura farsa, pero la representación no es tal, se trata en cambio de un simulacro en donde la copia termina sustituyendo al original hasta volverse indistinguibles uno de otro. En la idea de un simulacro, del velorio como farsa, quedarían homologados ser y representar, pero no «mediante la jerarquización del orden de lo que se representa, equiparándolo con el orden de lo que es, sino, por el contrario, mediante la desvalorización del orden de lo que es, degradándolo a la condición de mera apariencia» (73). Desde esta perspectiva el texto cuestiona, no ya la fidelidad al original, sino la entidad misma del original y su derecho a legislar la representación. Los autores sostienen que no sólo la escena representada en el rancho chaqueño, que se multiplica en el resto del país, sino la realidad misma, la realidad política argentina misma tendría en el relato borgeano las propiedades de una farsa.

Por su parte, Andrés Avellaneda (2002) cataloga a «El simulacro» de breve vituperio en el que se compendian todos los velorios que hicieron las clases populares en 1952. «El funeral es aquí una farsa donde todo está falsificado –"El enlutado no era Perón y la muñeca rubia no era la mujer Eva Duarte"– porque en todo caso "tampoco Perón era Perón ni Eva era Eva", con lo cual se cierra la curva de sentido» (123) La idea es que el funeral no existe porque tampoco existió Eva al estar doblemente negada por Borges que la llama Eva Duarte y no Eva Perón. Sarlo disiente con esta interpretación y pone énfasis en la riqueza de la ambigüedad que trasunta el relato. En su perspectiva, más allá del antiperonismo de Borges, la impostura no es solo una impostura, la imitación desborda la «indigencia de la representación» para inscribirse en un «círculo mágico de representación». La observación de Sarlo a la interpretación de Avellaneda también se refiere a la negación efectuada en el texto que tendría el mismo trasfondo filosófico que recorre la obra borgeana, la idea de que un hombre (o mujer) no es quien cree que es. La negación, entonces, no está

dedicada a Eva ni a Perón sino a un conjunto más vasto. En cambio el uso del apellido Duarte, y en esto coincide con Avellaneda, se instala en la dirección de una sospecha, de una injuria sobre la legalidad del vínculo que une a Eva con su esposo. La ambivalencia del relato, según Sarlo, reside en el poder de captación de Borges para registrar la devoción de los que

> reconocieron en la muñeca rubia lo que se reconoce y se venera en una virgen de madera o de estuco. Piadosos, no vieron en la muñeca una burla sino una representación icónica. Un objeto antes inerte que ha recibido el soplo de la magia simpática. El cuento del antiperonista Borges dice esta verdad. Sin embargo, la muñeca rubia también es una imitación grotesca, que nunca alcanzaría la apariencia sublime del cuerpo embalsamado de Eva y empequeñece el escenario majestuoso de su velorio. La muñeca es la Eva de los pobres que ni siquiera pueden llegar a Buenos Aires. Evita no hubiera rechazado la indigencia de este momento de culto (2003: 113-114).

«El simulacro» deja abierto el espacio en el que se introduce la dimensión política dentro del corpus de microrrelatos que será explotada por otros escritores, cuya continuidad se sostiene, aunque con otros matices, en el registro utilizado por Luisa Valenzuela (*Aquí pasan cosas raras*) a mediados de la década de 1970.

La dimensión de la conciencia genérica parecería diluirse en *El Hacedor,* en comparación con los postulados del prólogo de *Cuentos breves y extraordinarios* o con la actitud lúdica de Monterroso respecto de los géneros y la tradición. Sin embargo, los recursos y los habituales procedimientos que reconocemos en los microrrelatos contemporáneos aparecen efectuados en los textos de Borges. Las composiciones de *El Hacedor* representan el punto culminante y el cierre de la segunda fase de nuestro recorrido y, al mismo tiempo, la apertura hacia la tercera. En este contexto las poéticas de la brevedad de Borges y Monterroso se erigen en casos modélicos dentro del proceso de legitimación y estabilización del género.

CAPÍTULO IV

Microrrelato y género sexual

1. Continuidades y variables de las últimas décadas

En los siguientes apartados nos ocuparemos de los rasgos del microrrelato de las dos últimas décadas del siglo XX y de sus proyecciones en el presente, en sintonía con nuestras hipótesis iniciales. Hemos señalado cuatro etapas vinculadas con las condiciones de producción y recepción del género en el transcurso de su formación; según estas formulaciones, los períodos estudiados coinciden con movimientos de innovación y cambio tanto en la literatura como en todas las esferas de la cultura. En base al esquema sobre tradición y renovación de Emir Rodríguez Monegal, acerca de los tres momentos de ruptura violenta y apasionada en las letras latinoamericanas, relacionados con la historia y la cultura (1920, 1940, y 1960), agregamos, en función de nuestros intereses, una cuarta etapa iniciada en la década de 1980. Durante aquellos años se producen fuertes innovaciones y reposicionamientos claves en el campo intelectual argentino. Es el momento en que se actualizan los debates sobre los modos de hacer y de leer literatura, sobre los discursos culturales de otras décadas como también de los pertenecientes a ese período.

A partir del recorrido histórico, privilegiamos –como se dijo en las páginas iniciales– la lectura de ciertos textos comprendidos en el lapso que se extiende desde 1960 a 1980 y sus proyecciones en la cultura de la globalización.[1] De las cuestiones mencionadas tratan los

apartados subsiguientes, en particular de los microrrelatos escritos por mujeres en las últimas décadas.

Los textos de Luisa Valenzuela y Ana María Shua merecen un estudio pormenorizado, por varias razones. En primera instancia, porque continúan en la literatura argentina una tradición iniciada por otros escritores –pensamos en las raíces modernistas y vanguardistas de las formas breves, y en los nombres de Leopoldo Lugones, Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, entre otros–. Sus producciones coinciden con el momento de mayor auge en la historia del género en Latinoamérica, el de su más intensa propagación y el de la indiscutible autonomía con relación a otros sistemas y subsistemas. Es la etapa signada por el máximo grado de conciencia genérica (del lado de los productores y del de los receptores), lo cual implicaría la estabilización del género y su apoteosis, debido a la existencia de un mercado editorial que demanda la publicación de textos breves.

En cuanto a estas consideraciones, es insoslayable la referencia a la narrativa de Juan Rodolfo Wilcock escrita en italiano que comenzó a circular traducida al español a partir de la década de 1990. Como sabemos, la obra wilconiana, próxima a las invenciones de Borges, aun con los matices que la singularizan, fue leída en forma tardía y fue poco estudiada hasta hoy en la Argentina. La actitud de la crítica tal vez se explique si consideramos que el autor se alejó del país en la década de 1950 y dejó de escribir en español para hacerlo únicamente en italiano. Este cambio de lengua condicionó la circulación y la lectura de sus textos y lo transformó en un modelo de extraterritorialidad.[2] Sus microrrelatos publicados en las décadas de 1960 y 1970

---

1 Cuando decimos cultura de la globalización no estamos pensando en procesos homogenizadores sino todo lo contrario. Seguimos las ideas de Néstor García Canclini en cuanto a la globalización. Para este autor, «más que un orden social o un único proceso, es resultado de múltiples movimientos, en parte contradictorios, con resultados abiertos, que implican varias conexiones "local-global y local-local". Los conocimientos disponibles sobre globalización constituyen un conjunto de narrativas, obtenidas mediante aproximaciones parciales, en muchos casos divergentes» (1999: 47).

(*Hechos inquietantes, El libro de los monstruos*, etc.), son perfectamente asimilables al sistema literario argentino al insertarse en una línea de preocupaciones común a otros escritores latinoamericanos[3] (Silvina Ocampo, Felisberto Hernández, Virgilio Piñera). Wilcock, conspicuo representante de *Sur* y de la poesía del cuarenta, comenzó su ciclo narrativo escribiendo cuentos en español (*El caos*) y luego siguió con una extensa obra en italiano. A partir de este doble posicionamiento abre un espacio de diálogo entre dos lenguas y entre dos literaturas, a la vez que nos recuerda la trascendencia de la traducción como fenómeno cultural.

En nuestros días, son cada vez más abundantes los concursos literarios, los espacios en revistas, en programas de radios, en páginas de Internet, además de las compilaciones que recogen infinidad de piezas –antiguas y modernas– de escritores occidentales y de otras culturas. La velocidad con que se multiplican torna casi imposible la labor de inventariar tan abrumadora cantidad de textos; hasta los narradores orales y los entusiastas buscadores de experiencias en talleres literarios encuentran fructífero el aporte que este campo les provee. Luisa Valenzuela fue pionera en el arte de contar oralmente historias brevísimas en un programa radial de la década de 1960.[4] En la actualidad es frecuente ver a reconocidos escritores o críticos incursionando por estos dominios; así lo demuestra Raúl Brasca, autor de *Todo tiempo futuro fue peor* (2004), quien aportó además diversos estudios del género y compiló las antologías: *Dos veces bueno. Cuentos brevísimos latinoamericanos* (1996) y la reedición aumentada de 1997, *Antología del cuento breve y oculto* (2001) y *Textículos bestiales*

---

2 Al respecto puede consultarse el trabajo de Judith Podlubne y Alberto Giordano «Exilio y extraterritorialidad: Wilcock y Bianciotti». *Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik dir. 11. *La narración gana la partida*. Elsa Drucaroff dir. Buenos Aires: Emecé, 2000. (381-403).

3 Ver Reinaldo Laddaga. *Literaturas indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.

4 «Comencé a practicar este ágil arte sin saberlo, de muy joven, cuando en Radio Municipal [...] tenía un micro (apócope para microprograma, justamente) que llamé *Cuentículos de magia y otras yerbas*» (2004: 9).

(2004), las dos últimas elaboradas en colaboración con Luis Chitarroni. Entre otras antologías de reciente aparición se puede mencionar la de Silvia Delucchi y Noemí Pendzik, *En frasco chico. Antología de microrrelatos* (2004), que forman sistema con las ya clásicas existentes en diversas lenguas, encargadas de reactualizar el interés por textos y autores poco leídos, desconocidos u olvidados, pertenecientes a literaturas de todo el mundo. Los compiladores se abocan, muchas veces, a la tarea de reciclar textos antiquísimos a fin de revitalizarlos a la luz del interés que despiertan las formas breves en el nuevo milenio. En este aspecto nos interesa subrayar la manipulación a la que, en su manía exploratoria, los antólogos someten esos materiales de dispar procedencia. Existen innumerables ejemplos de estirpe milenaria tomados del *Génesis*, el *Talmud, Las mil y una noches* e inclusive composiciones modernas, comprendidas en sistemas más vastos, que en su contexto de producción no fueron enfocadas a través de la lente con la que miramos hoy al microrrelato. Sin embargo, son extraídas de su enmarque original e integradas a otras series, según el parecer de quien compila, transformado en autor virtual del hallazgo. Es decir, ciertos ejemplos encuadran en los marcos discursivos[5] que hoy nos proveen de un cúmulo de informaciones concernientes a las convenciones del género y por tal motivo, en el contexto de recepción actual, es posible leer como microrrelato aquello que no fue concebido de ese modo en su contexto de producción.

En la *Antología del cuento Breve y oculto*, Raúl Brasca y Luis Chitarroni agregan a la línea inaugurada por Borges/Bioy en la Argentina, que inspiró la recopilación de Valadés en México, un caudal de relatos aislados o extraídos de novelas heterogéneas de Joyce, García Márquez, Rulfo, Di Benedetto, Saer, Aira y muchos otros, e

---

5 Utilizamos el término en el mismo sentido que Walter Mignolo, quien señala: «El marco se define como la descripción de un objeto complejo, de una situación, de un proceso, de una estructura [...]. El marco es un cúmulo de conocimientos relacionados con un concepto, pero no la definición de ese concepto [...] un marco nos suministra la información necesaria para distinguir un concepto de otro, un marco nos suministra un cuerpo de conocimientos que, asociados a un concepto, ponemos en práctica para organizar e interpretar un objeto, proceso o estructura» (1984: 210).

incluyen fragmentos en prosa de poetas como Vallejo, Michaux o Yeats. Entre escritores y críticos argentinos que optaron por estas creaciones podemos nombrar a Silvia Iparraguirre, Marcelo Birmajer, Jorge Accame, Alicia Borinsky, David Lagmanovich, Reina Roffé, María Cristina Ramos, Alba Omil, Ana María Mopty, Diego Golombek, Pablo de Santis, Andrés Neuman, etc. Deberíamos adicionar otros ejemplos de diferentes regiones del país y del resto de América Latina, pero en este capítulo solo nos referiremos a dos de las escritoras argentinas más representativas en cuanto a la producción de microrrelatos: Luisa Valenzuela y Ana María Shua. Como vemos, cualquier lista o catálogo resulta inagotable, a raíz de esto hacemos algunas menciones con el objeto de dar idea aproximada del fenómeno que generó una suerte de *boom* editorial. No estamos exagerando si se tiene en cuenta que las antologías más recientes se agotaron muy pronto y algunas que debieron ser reeditadas; el mismo suceso es observable en otros países de habla hispana.

En el contexto globalizado –advierte García Canclini (1999)–, la industria editorial se organiza por editoras transnacionales, que agrupan sus catálogos y la distribución en regiones lingüísticas, lo que determina, en el caso latinoamericano, mayor dependencia de la que ya existía con respecto a España en el mundo editorial. Es fácil explicar entonces por qué circula la multitud de antologías referidas en los países que comparten una misma lengua, incluida España, en donde se deciden las políticas de mercado editorial impartidas sobre nuestro continente.

Más allá de las cristalizaciones finiseculares y de sus proyecciones contemporáneas, Ana María Shua, por ejemplo, se vale de estrategias orientadas a desbaratar los paradigmas de los géneros literarios y a cuestionar la representación de las identidades sexuales, a fin de establecer una continuidad, pero también la diferencia, con el corpus que le precede. Tanto en Luisa Valenzuela como en Shua encontramos alusiones, guiños y réplicas a algunos de sus precursores, desde posicionamientos que revelan los diversos matices de la literatura escrita por mujeres y la originalidad de sus propuestas. Tal vez lo más interesante en ellas consista en percibir la intersección operada entre las representaciones de géneros sexuales y literarios en consonancia con posi-

cionamientos teóricos de los estudios de género. Se trata de *estéticas refractarias*[6] en las que la escritura pone a funcionar mecanismos deconstructivos, simulacros e hibridaciones especialmente afines con las convenciones inestables y móviles del microrrelato.

La dimensión política de los textos se asienta en la capacidad de discutir la hegemonía de los discursos legitimadores y en la marcada irrupción de las disidencias en la escritura. Desde el punto de vista de la textualidad, las rupturas se traducen en términos de fragmentación, de autorreferencialidad, de deriva y nomadismo, de dispersión de sentidos y de los diferentes usos de la voz que organizan los relatos, que se proponen, en gran medida, desbaratar y cuestionar las convenciones social e históricamente establecidas.

Por otro lado, estas estéticas contribuyen a repensar el fenómeno de la recepción, los vínculos entre literatura y mercado, y entre lo material y lo simbólico, en un mundo regido por la economía neoliberal que busca excluir las diferencias para lograr constituirse bajo el paraguas unívoco de la globalización. García Canclini sostiene que la ausencia de una teoría unitaria de la globalización («objeto cultural no identificado»)[7] no se explica por fallas en el estado actual del conocimiento ni por el principio posmoderno que acepta la reducción del saber a la coexistencia de narrativas múltiples, sino que se explicaría también porque lo fragmentario es un rasgo estructural de los procesos globalizadores. Lo que comprendemos bajo ese rótulo representa la suma de procesos de homogeneización y a la vez, de fracciona-

---

6 El concepto de *estética refractaria* fue introducido por Nelly Richard en referencia a la obra de la escritora chilena Diamela Eltit. Richard retoma la concepción de Walter Benjamin acerca de un «arte refractario» que busca «romper la conformidad de las lecturas domesticadas por los lugares comunes del rito institucional, de las tradiciones hegemónicas, del credo militante, de los saberes oficiales y de sus jerarquías disciplinarias, del mercado cultural, etcétera» (1994: 17). Para Jean Franco la estética refractaria es aquella que socava los valores del mercado y pone en crisis estructuras tradicionales (Corbatta 2002: 36).

7 Así titula García Canclini al Capítulo II de *La globalización imaginada* (45-65), en el que establece la diferencia entre internacionalización, transnacionalización y globalización.

miento articulado del mundo en el cual se reorganizan las diferencias y las desigualdades sin suprimirlas totalmente, aunque todavía sean pocas las narrativas artísticas y científicas en las que es posible reconocerlo.

2. Luisa Valenzuela y Ana María Shua

Estas autoras se integran de modo singular a un tipo de narrativa producida en la Argentina a mediados de la década de 1980, expresión de la emergencia de la literatura escrita por mujeres. Es el momento en que empieza a configurarse una nueva experiencia del lenguaje, de la percepción de lo real y de las representaciones de género en la literatura.[8] Sobre este punto Cristina Piña (1993), si bien reconoce la gran riqueza de voces femeninas desde principios del siglo XX y su acrecentamiento en décadas posteriores, remarca que en los años ochenta[9] se produce una reversión discursiva que en ciertos casos, como el de

---

[8] Sin duda estas afirmaciones adquieren cierta relatividad si pensamos que los estudios de género, a través de nuevas lecturas, modifican las fronteras espacio-temporales y demuestran la existencia de un abigarrado corpus de textos escritos por mujeres latinoamericanas con anterioridad al siglo XX. En cuanto al auge de los estudios de género en relación con la literatura argentina es representativo el libro de Francine Masiello. *Between Civilization and Barbarism. Women, Nation & Literary Culture in Modern Argentina.* Nebraska: University of Nebrasca Press, 1992 y su versión en español: *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna.* Rosario: Beatriz Viterbo, 1997. En forma paralela, en la década de 1990 comienzan a proliferar trabajos críticos sobre la obra de Gorriti, como los de Cristina Iglesia, (Comp.). *El ajuar de la patria. Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti.* Buenos Aires: Feminaria, 1993; Amelia Royo (comp). *Juanamanuela mucho papel.* Salta: Ediciones del Robledal, 1999. Graciela Batticuore. *El taller de la escritora. Veladas literarias de Juana Manuela Gorriti: Lima-Buenos Aires (1876/7-1892).* Rosario: Beatriz Viterbo, 1999. A estos se suman investigaciones más actuales, entre ellas las de cartas escritas por monjas pertenecientes a conventos de Córdoba, Potosí y Buenos Aires, entre los siglos XVIII y XIX, de Victoria Cohen Imach. *Redes de papel. Epístolas conventuales.* Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 2004.

Reina Roffé, responde a una abjuración consciente de su anterior textualidad, signada por la apropiación del discurso masculino. La opción por un discurso que revela las marcas del propio género tiene, según Piña, un factor articulatorio fundamental: el erotismo; para tal apreciación se basa en los textos de Tununa Mercado, Alicia Steimberg, Ana María Shua o en la marcada adhesión al feminismo de Angélica Gorodischer. En otras autoras se plantea la necesidad de dar cuenta de la construcción de la propia subjetividad en la escritura –Liliana Heker, Reina Roffé–. Otro tanto ocurre con las narradoras Sara Gallardo, Graciela Solá, Cristina Siscar, quienes se sienten en libertad de introducir diversos tipos de hibridaciones genéricas, que contribuyen a configurar estéticas de la transgresión discursiva. En casi todas las escritoras mencionadas, anota Piña, «se percibe un trabajo de la escritura que se apoya en lo no dicho y el silencio, en la sugerencia y la elipsis, en el medio tono y el lirismo como categorías esenciales de su textualidad» (1993: 136).

La propuesta de Shua, con toda claridad, excede cualquier marco general al oponerse a los estereotipos del discurso patriarcal y a los de aquellos discursos pretendidamente alternativos que establecen oposiciones maniqueas. Hacia 1989 expresa sus preocupaciones respecto de los argumentos esgrimidos por algunas feministas. Descree de dogmatismos y de ciertos preceptos con los cuales muchas veces se intenta explicar, desde la reflexión teórico-crítica, en qué consisten la literatura y el erotismo femeninos. Duda de muchos preconceptos y criti-

---

9 A mediados de la década de 1980 fructifica en la academia el interés renovado por los estudios de género con el objeto de revisar también las propuestas teóricas que proceden de los años sesenta. Leticia Sabsay sostiene que es unánime el reconocimiento del giro producido por las teorías feministas durante la década mencionada, según el cual, «después del desarrollo en torno de la diferencia de género a partir de los años '60, la mirada se desplazó hacia las diferencias entre las mujeres. A partir de este giro, se reconocía que la demarcación del género como una construcción social (distinta del sexo) operó y sigue operando como una categoría altamente productiva para poner en evidencia las estructuras sociales de dominación y las relaciones de inequidad entre mujeres y varones, pero también se señala que esta división –propuesta como universal– es producto de la abstracción y el borramiento de otras estructuras de dominación» (2005: 158-159).

ca la posición de Tununa Mercado porque califica de «"masculina" a toda la literatura que no le gusta, que no considera auténtica literatura, la escriban hombres o mujeres» (1989: 55). La equipara con Cortázar «cuando postuló a ese vilipendiado "lector hembra", puro receptor pasivo, incapaz de "entrarle" a un texto como corresponde» (1989: 55). Al final dice:

> Soy escritora, planteo dudas, no busco soluciones ni respuestas. Me declaro feminista, pero también anárquica y libertaria. Quiero señalar, apenas, que constantemente se nos ofrecen a las mujeres nuevas restricciones, a las que se da el nombre de libertad. El hecho de que las convenciones cambien no significa que desaparezcan. Por muy actualizados que sean los nuevos reglamentos, es necesario tener conciencia de que existen para poder transgredirlos. No permitamos, entonces, que nadie, ni hombre ni mujer, venga a imponernos las condiciones que debemos cumplir para ser literarias, para ser eróticas, para ser auténticas mujeres (1989: 55).

Las conclusiones de Shua aciertan al plantear la incertidumbre como algo inherente a la literatura y al perfilar un sistema articulado proyectándose hacia su propia praxis escrituraria. En años más recientes la autora se mostró reticente a escribir ensayos de reflexión teórica o a leer conferencias en público. Su especial talento para comunicar y divulgar se refleja en numerosas entrevistas concedidas a los medios de comunicación. Si bien partiçipa en reuniones científicas y actividades culturales a las que con frecuencia se la invita, prefiere la charla informal, el diálogo directo con el público. La construcción de una poética y las reflexiones concomitantes deben ser extraídas de sus creaciones y las analizaremos en apartados posteriores al referirnos a los espacios de metalepsis o reflexiones metadiscursivas.

En torno a estas cuestiones encontramos ciertas divergencias con Valenzuela, quien, en primera instancia, afirma la existencia de un lenguaje femenino, erotizado por las hormonas del emisor/a que «nos traiciona, se sacraliza, revienta, y sí hay un lenguaje femenino escondido en los pliegues de aquello que se resiste a ser dicho» (2001: 23). Gracias a la existencia de numerosos ensayos recopilados en *Peligrosas palabras* (2001), es factible leer la evolución de sus refle-

xiones acerca de la actividad literaria vinculada con el feminismo, las relaciones de poder, pero por sobre todo su concepción de la escritura como territorio de incertidumbre, de exploración del conocimiento y aprehensión de saberes.

Si en los primeros ensayos arremete contra el falogocentrismo[10], al adherir al feminismo más ortodoxo, en otros continúa una línea de pensamiento en donde encara la cuestión del erotismo, la posibilidad de escribir el goce[11] –refutando a Lacan– y vuelve a convocar el fantasma de la incertidumbre en la escritura. En este último aspecto coincide en parte con Shua al afirmar: «La mujer cuyo mandato fue ser bella y callar va perdiendo su máscara y ya no le importa la belleza, le importa decir lo que no pudo ser dicho desde la hegemonía del padre, y siembra algo peor que el desconcierto: la duda» (2001: 29). En ensayos más recientes se acerca a la teoría sobre la marginalidad, la subversión, la disidencia, sostenida por Julia Kristeva, así como a las concepciones literarias de Clarice Lispector y Nélida Piñón.

Valenzuela y Shua revelan posicionamientos próximos a las formulaciones teóricas de los estudios de género. Es oportuno confrontarlos con las reflexiones de escritoras norteamericanas como Jean Franco, Francine Masiello, al igual que por otras mujeres del tercer

---

[10] Con este término se evidencia la estrecha solidaridad del logocentrismo y del fonocentrismo con la tradición que Derrida llama metafísica de la presencia. Una vez explicitada esta relación queda por amputar aquella que el logocentrismo mantiene asimismo con el falocentrismo. Derrida explica: «trato de absorber, de hacer desaparecer el guión mismo que une y vuelve pertinentes el uno para con la otra aquello que he denominado; por una parte, *logocentrismo* y, por otra, allí donde opera, la estratagema *falocéntrica*. Se trata de un único y mismo sistema: erección del logos paterno (el discurso paterno, el nombre propio dinástico, rey, ley, voz, yo, velo del yo-la-verdad-hablo, etc.) y del falo como «significante privilegiado (Lacan)» (de Peretti, 1989: 35).

[11] «El artículo determinado femenino singular ya no puede expresarse como lo pretendió Lacan, barré, barrado, tachado, aspirado como la letra hache, atomizado. Pero lo cortés no quita lo valiente (la cortés no se deja aplastar por la valiente) y la mujer aristotélica, racional, apolínea o mejor dicho palasateneica, se funde con la mujer la/caniana, dionisíaca, platónica, la misma que desde la caverna del goce adquiere conocimiento del reino de las sombras. Con todas las palabras» (2001: 59).

mundo, sobre todo las referidas a las relaciones entre teoría metropolitana y praxis latinoamericana. Nelly Richard (1996), siguiendo las especulaciones del feminismo francés (Hèléne Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva), producto de su formación académica, reformula la división entre escritura masculina/escritura femenina y entre latinoamericanismo metropolitano (enfocado como teoría y conocimiento) y Latinoamérica (experiencia y práctica). Sus trabajos definen la escritura femenina como marginal, subversiva, disidente; transformada en nexo entre una subjetividad minoritaria y lo que denomina las políticas del signo. Para ella lo femenino propone una dinámica de constante interacción con lo masculino y con otros sistemas de referencia. Esta concepción, según nuestro parecer, resulta coherente y al mismo tiempo inclusiva al extrapolar el feminismo de la diferencia al contexto latinoamericano, pues intenta pluralizar el análisis de los discursos de la violencia, de la imposición y de la segregación étnica y cultural, de la colonización y de la dominación, que confluyen en la experiencia de la subalternidad. Richard invita a pensar en un feminismo latinoamericano capaz de contener las diferencias, combinando los diversos signos y registros de identificación sexual, de participación social y de lucha cultural en oposición al pasivo conformismo que produce el pluralismo institucional y de mercado.

El significado de lo femenino, de acuerdo con esta postura, no solo apunta a los propósitos feministas en favor de políticas igualitarias o a la inversión de posiciones binarias relativas al poder, sino que se extiende para englobar fenómenos como la cultura gay, travestis, prácticas culturales revolucionarias, con lo cual contribuye a desestructurar los discursos de la sociedad gobernada por los medios masivos de comunicación. Éstos, según Richard, sostienen un discurso monumentalista, plural, pero sin reconocer las ambigüedades, las contradicciones y las diferencias.

A esta perspectiva se suman, en una línea cercana de preocupaciones, las de Jean Franco y Francine Masiello. Ambas ponen sobre el tapete las posibilidades de discutir los modos en que las identidades de género se instalan en el marco de las relaciones culturales Norte/Sur. Frente a los peligros de la dominación metropolitana y a los mecanismos que ésta implica (dominación, discriminación y reco-

nocimiento), planteados por Franco (1989)[12], Masiello (1996) piensa que el problema no ha sido aún resuelto. Esta actitud se debe a la insistencia en la inferioridad latinoamericana en el campo de la teoría, que sigue alimentando la imaginación de los críticos. En tal sentido, destaca la labor de dos revistas culturales: *Feminaria*, dirigida por Lea Fletcher en la Argentina, y *Revista de Crítica Cultural* en Chile[13], a cargo de la misma Nelly Richard. Los proyectos mencionados, principalmente el segundo, se basan en la alteridad latinoamericana, en contraposición con propuestas metropolitanas de orden hegemónico. El aporte más significativo sería el rescate de la parodia, el uso de la traducción entendida como factor de resistencia y el énfasis puesto en las identidades móviles, tanto sexuales como sociales.

En la perspectiva de Richard se advierte el rechazo de cualquier posición esencialista del sujeto latinoamericano; se apunta a que los lectores focalicen la mirada en las complejas realidades de Latinoamérica. Sus preocupaciones recaen en la defensa de la libre circulación de discursos vinculados con las minorías sociales, discursos que son capaces de registrar una apertura hacia los márgenes sin necesidad de recurrir a tópicos centrados en la persecución o el triunfo.

Creemos importante señalar brevemente las relaciones entre estas formulaciones teóricas y las posturas de Shua y Valenzuela, cuestiones que serán retomadas al analizar los textos. Como ya señalamos, Shua es reticente a la reflexión ensayística, y se muestra esquiva a realizar opciones teóricas ortodoxas respecto del feminismo. Sus textos exhiben una actitud –haciendo uso de sus palabras– *anárquica y libertaria*, en favor de la diferencia múltiple y heterogénea. Encontramos

---

[12] Jean Franco subraya estas tres actitudes: la exclusión supone que el Tercer Mundo es irrelevante para la teoría; la discriminación, que el Tercer Mundo es irracional y por lo tanto su saber queda subordinado al saber racional producido por la metrópolis; el reconocimiento, que el Tercer Mundo es visto como el lugar de lo instintivo (Masiello 1996: 747).

[13] Sobre el papel de esta revista en la cultura chilena y sus relaciones con el campo intelectual de la Argentina y Latinoamérica, véase también Miguel Dalmaroni. «Posdictadura y modos de narrar: revistas de intelectuales y parientes» (2004: 116-154).

en ellos al igual que en los de Valenzuela, más allá del estilo que los singularizan, estrategias comunes (enmascaramientos, parodias, simulacros, hibridaciones) y el cuestionamiento de las identidades de género.

A la experimentación con el lenguaje se suma el valor refractario de estas estéticas en las que se advierten conflictos y tensiones inherentes al orden social. Valenzuela, en particular, recurre a la teoría psicoanalítica y ha cultivado alternativamente diversos géneros (novela cuento, ensayo, microrrelato). Sus ficciones exploran el erotismo, lo fantástico, el policial y con frecuencia, la relación entre la sexualidad, el poder y la capacidad del lenguaje para expresarlos. La crítica más reciente sitúa su obra en los marcos (flexibles) de la posmodernidad, ya que cuestiona los valores patriarcales, re-semantiza y parodia las expresiones y las prácticas culturales en términos genéricos-sexuales (Bilbija: 2003).

Los microrrelatos de Shua responden a la tradición inaugurada en la literatura argentina por Leopoldo Lugones, Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, seguida por Julio Cortázar, Juan Rodolfo Wilcock, Antonio di Benedetto, y de modo más sistemático por Marco Denevi y Enrique Anderson Imbert. Asimismo, continúa tras la huella de los mexicanos, Julio Torri, Juan José Arreola, Augusto Monterroso, René Avilés Fabila, entre otros escritores latinoamericanos canonizados por la crítica a partir de la segunda mitad del siglo pasado, como los cultores más conspicuos del género.

A estas series corresponde agregar los nombres de Silvina Ocampo y la misma Luisa Valenzuela, dos de las cuentistas argentinas más importantes del siglo XX, que, si bien no influyen de modo directo en Shua, son las antecesoras más cercanas en cuanto al modo de hacer literatura y de situarse con relación a las retóricas de género. Los escritos de ambas siguen opciones genéricas y metagenéricas semejantes a las adoptadas por Shua, me refiero al microrrelato en el caso de Valenzuela y a esa zona oscilante e indecidible entre lo posible y lo imposible, entre lo real y lo fantástico, reconocible en varios cuentos de Silvina Ocampo.

Parte de la obra de Valenzuela (escrita en el exilio)[14] y la de Shua –cuya primera novela *Soy paciente* aparece justamente en 1980– inte-

gran el corpus de narrativa escrita en la Argentina en las últimas décadas producto de la puesta en crisis y de los debates generados en torno a la insistente impugnación de los modos de representación realista. Beatriz Sarlo piensa que el trabajo por hacer sobre lo que se escribió dentro y fuera del país durante la dictadura, «podría responder a la pregunta de si se escribe de igual manera en condiciones de dictadura que en condiciones de libertad intelectual» (2006: 17). Según esta perspectiva, la dictadura produjo una fractura en el campo intelectual y literario, que lo divide en dos, situándolo entre la Argentina y el exilio. Dicha escisión no genera los mismos efectos en todos los escritores. En Juan José Saer, por ejemplo, no se muestra ese quiebre; su novela, *Nadie nada nunca* (1980), publicada en México, es la cifra de los asesinatos perpetrados por los militares. Al estar radicado en Francia, no pesaba sobre él el fantasma de la censura y no había aparentemente ningún impedimento exterior para la utilización de un registro más directo. Sarlo afirma que «si eligió una cifra fue por dos razones: por un lado la esperanza de que ese libro pudiera circular en la Argentina; por el otro, la lógica interna, estética de su literatura» (2006: 17). El imperativo de desvincularse y cuestionar el sistema de representación realista «no sólo fue una forma de escribir durante el gobierno militar, sino una decisión independizada de los avatares de la política» (2006: 17).

3. Luisa Valenzuela: la transición entre dos décadas 1970-1980

La experiencia límite vivida durante los años de la dictadura (1976-1983) y la necesidad de formular estéticas individuales acordes a los cambios y las innovaciones literarias de la época, enfrenta a los escritores con el imperativo de crear nuevos modos de representar «lo real». Las preguntas recurrentes en los textos del período se refieren a

---

[14] Nos referimos a *Cambio de armas* (1982), *Cola de lagartija* (1983) y *Donde viven las águilas* (1983), además de numerosos ensayos aparecidos en revistas y publicaciones especializadas de Estados Unidos.

cómo narrar los hechos, a cómo narrar una historia y también la Historia de una nación separada de sí misma, urgida por la necesidad de recobrar su pasado. Los ciudadanos buscan también recuperar la memoria y el sentido de experiencias individuales para religar, en aquel presente, los lazos sociales de una comunidad disgregada, alienada en la opacidad del silencio, de cara al horror de la invisibilidad y el exterminio. Los agentes de la cultura se encuentran dispersos, y el campo intelectual imposibilitado de estructurar proyectos colectivos, al menos en los primeros años. Dado que el lenguaje literario y los códigos de la época, condicionados por la censura, impiden un discurso articulado, cuya acción se oriente de modo directo a la protesta o la denuncia, los textos para eludir los eficaces controles del régimen, en especial la novela, apelan a diferentes estrategias (alusiones cifradas, alegoría, elipsis). El discurso literario, por su naturaleza bivocal (dialógica), sirve de herramienta eficaz para expresar las contradicciones y las complejas ambigüedades del pensamiento. De ese modo se opone a la unidireccionalidad del discurso del régimen que, como táctica, al decir de Francine Masiello (1987), promueve la anulación de la conciencia de los ciudadanos al no permitirles ningún tipo de expresión política, ni tampoco el diálogo o la crítica con quienes ostentan el poder; así la esfera pública es vaciada de su polifonía de voces. Muchos escritores e intelectuales, al verse reducidos al margen o directamente expulsados de la sociedad, ya sea por el silenciamiento o el exilio, intentan numerosas formas de resistencia y establecen espacios alternativos para contestar al poder e impedir al régimen que, a través de su programa institucionalizado, destierre todo sentido de otredad. En esos espacios alternativos, marginales, en los que se repliega la cultura, surgen nuevos modos de recuperar la libertad de creación, así como la expresión de un campo intelectual en crisis: fracturado y silenciado como la sociedad misma.

Masiello concentra su análisis en las respuestas y las estrategias culturales que surgen desde la periferia como factor de resistencia frente a la teoría unidireccional de la realidad establecida por el régimen autoritario. Si el poder construye en su discurso un «nosotros» y se arroga el derecho de dar legitimidad y exclusividad a su uso, con intención de obturar cualquier expresión de otredad, entonces el mar-

gen resulta ser la única opción de quiebre. Los múltiples factores de resistencia se constituyen en la periferia; espacio de otredad, cuya voz minoritaria subvierte los lenguajes de autoridad.

En referencia al doble quiebre que la dictadura produce en el campo cultural, Beatriz Sarlo (1988), piensa que, al provocar el vaciamiento de la esfera pública y al no permitir a los intelectuales intervenir en política, se rompe con una idea de cultura que había sustentado gran parte de la reflexión y la producción argentinas. Este proceso implica una doble fractura en el campo intelectual: por un lado, señala la escisión entre un adentro y un afuera producto del exilio; por el otro, la segregación de los intelectuales y artistas, que parecen encerrados en una burbuja casi hermética debido a las acciones represivas y a las consecuentes estrategias de seguridad para la supervivencia. Por lo tanto, se genera un corte con la posible circulación de discursos y la comunicación de ideas en el espacio social. El intento de reconstruir los lazos comunitarios y las interacciones discursivas sólo podían articularse en el territorio de la marginalidad. La mayor eficacia de la dictadura reside no tanto en la acción de silenciar por completo a los escritores, sino en la de cercenarles la posibilidad de circular y ser leídos.

Durante la fase de implantación de los regímenes autoritarios en el Cono Sur se instauran fenómenos que estructuran las bases del proceso de emergencia de la *cultura autoritaria*. De acuerdo con la perspectiva de Brunner, Barrios y Catalán (1989), en la compleja trama cultural existen procesos de producción y transmisión de sentidos que configuran el mundo simbólico de los individuos y la sociedad. Esos procesos –según los autores mencionados– engloban la producción organizada de bienes simbólicos –textos en general– y la continua producción de sentidos a nivel de las relaciones cotidianas a través de intercambios en los que los individuos interactúan con otros y con ellos mismos.

En *Escrituras de sobrevivencia* (2001), Sandra Lorenzano, utilizando el concepto de campo de Pierre Bourdieu, señala que las Fuerzas Armadas, mediante la utilización de mecanismos político-administrativos, fijan estrategias de control sobre el campo cultural; sus acciones son llevadas a cabo a través de la intervención en el sistema educativo,

los medios de comunicación, la industria editorial y discográfica, como también en la esfera del arte. Al mismo tiempo, desde el punto de vista ideológico, articulan una lógica defensiva, a fin de que el campo cultural esté al servicio del Estado. Para tal propósito se cancela la autonomía de dicho campo, producto de la modernización, con el objetivo de lograr la adhesión o subordinación al poder.

El rol intervencionista del Estado, a través de sus formas organizadas de control, clausura el carácter de servicio público de la cultura. Esto provoca la pérdida de significación como espacio institucionalizado de procesos de producción y comunicación simbólica. Al mismo tiempo, genera la retracción hacia el ámbito privado, obturando las redes de comunicación y la plurivocidad del espacio público que pasa a ser dominado, en forma casi excluyente, por la circulación de sentidos administrativamente producidos. Lorenzano manifiesta:

> El totalitarismo puede verse como una invasión del espacio privado por el público. Asimismo se da una politización de espacios no políticos como sucede, por ejemplo, con los grupos de terapia o las relaciones familiares. Es decir que hay una transferencia de las prácticas políticas a la esfera privada. Los especialistas en el tema muestran cómo se privatiza la acción del Estado a través del ocultamiento, y cómo se produce el reemplazo del diálogo por un sistema de disciplinamiento (2001: 60).

Sarlo (1987), al referirse a las configuraciones literarias de la época, señala la utilización de la especificidad del lenguaje literario para extraer sentidos de la experiencia y redefinir un horizonte en el cual la elección de valores sea una posibilidad abierta, capaz de elaborar un orden simbólico-discursivo con el orden del poder y con el orden de los deseos colectivos (y su discurso reprimido durante los años del proceso militar). Considerada de esta manera y enfrentada con una realidad difícil de captar, dado que muchos de sus sentidos permanecen ocultos, la literatura busca modalidades más oblicuas para ubicarse en una relación significativa respecto del presente y comienza a construir un sentido de la masa caótica de experiencias escindidas de sus explicaciones colectivas. De acuerdo con estas consideraciones:

> La literatura diseña su lugar en un proceso de simbolización y construye la particular relación de autonomía-heteronomia, que es uno de los rasgos centrales de la práctica artística, de su significación social y su potencial de invención y modelización [...] en un período donde se había suprimido "la heterogeneidad en nombre de la identidad", la literatura parecía en condiciones de proponer una "restauración de la diferencia y de la no identidad". En esta difícil colocación [...] la literatura puede leerse como discurso crítico, aunque adopte la forma de la elipsis, la alusión y la figuración como estrategias para el ejercicio de una perspectiva sobre la diferencia. (1987: 34-35).

Las ficciones escritas durante la dictadura, a diferencia de otros discursos, hablan de aquello que la voz omnímoda del poder oculta, cuando la circulación pública de discursos sufre restricciones impuestas por la censura. Esos textos desalojan del discurso el contenido moral sobre la muerte, escribe Sarlo, y «exhiben las fisuras por donde puede verse, para decirlo con palabras de Adorno, "aquello que la ideología oculta", es decir, también, lo que es posible padecer, pero difícil de convertir en discurso» (1987: 58).

Por su parte, la poesía también encuentra nuevas formas de modelizar el lenguaje, condicionantes de las diversas prácticas de escritura cultivadas en la primera y segunda fase de redemocratización. La poesía produce también la rarefacción del lenguaje; entonces, los poetas apelan a la retórica del barroco, generando múltiples tendencias: el neobarroco –o neobarroso, como prefirió llamarlo Néstor Perlongher– el objetivismo, el coloquialismo. La poesía intenta nuevas vías de expresión en sus modos sesgados de decir el horror, resguardándose en la alusión, la reticencia y en otras alternativas para trabajar la lengua. En ocasiones, esas tendencias se interpretan como serviles al régimen, cuando en realidad pretenden eludir la censura e intentan promover una renovación estética.

El panorama poético de los años ochenta, según Daniel Freidemberg (1993), que se refiere exclusivamente al fenómeno en Buenos Aires, vinculado a los grupos de las revistas *Ultimo Reino* y *Xul*, se caracterizaría por: 1. Una extrema diversidad de poéticas individuales; 2. ausencia de cualquier movimiento con una propues-

ta definida; 3. una tendencia neobarroca; 4. la emergencia de una suerte de objetivismo y tono impersonal, y 5. la herencia del coloquialismo de los años 60 libre de excesos sentimentales y confidenciales. Estrategias que implican la instauración de una actitud crítica y de distanciamiento con respecto a las posibilidades comunicativas de la lengua.

Los riesgos de tal generalización radica en que el carácter del rasgo 1, por ejemplo, podría ser aplicable a cualquier otro movimiento. El rasgo 2 se invalida desde el momento en que circulan ciertas antologías como *Caribe transplatino* con un prólogo de Néstor Perlongher que funciona como texto-manifiesto de la tendencia neobarroca. Por último, al considerar solamente el neobarroco, el objetivismo y el coloquialismo se excluyen otros intentos, fundamentalmente la vasta renovación de la poesía escrita por mujeres.

Los poetas más representativos de la década de 1980 buscan reconstruir la mirada y su capacidad enunciativa; las poéticas derivadas de esos textos, de acuerdo con Jorge Monteleone: «conformaron diversos modos de nombrar el borramiento y la culpa, restañar la herida, recomponer un lenguaje descompuesto, devolver al espacio público un aliento de verdad» (1996: 13-14).

El microrrelato con frecuencia suele ser visto como género trivial y evasivo, confinado al humor, a los juegos con el lenguaje como vías de experimentación, situado al margen de las transformaciones políticas y sociales que suelen ingresar al registro de la literatura. Sin embargo, parece necesario atenuar o al menos cuestionar dichas apreciaciones, ya que impiden enfocarlo en su real dimensión, comprendiéndolo como una expresión autónoma, como fenómeno paralelo que acompaña también procesos innovadores y su resultante: nuevas configuraciones literarias. A propósito de esta problemática, tal como venimos apuntando, las diferentes fases de su evolución histórica nos demuestran lo contrario.

La escritura de Luisa Valenzuela enriquece nuestra perspectiva sobre la formación del microrrelato como género al desplegar un conjunto de operaciones de inusual interés en sus primeros textos. Es posible leer en ellos el registro de la transición literaria efectuada entre dos décadas, las de 1970 y 1980 y sus proyecciones en el presente. En

referencia a esta situación de pasaje de un período a otro elaboramos una propuesta de lectura concentrada en el volumen *Aquí pasan cosas raras* (1976), que da cuenta del contexto político y literario. Para mostrar brevemente el influjo del libro en el presente y, en particular, su articulación con la poética del microrrelato formulada por Valenzuela, hacemos hincapié en un caso paradigmático («Zoología fantástica»), que por analogía nos permite leer los avatares de la recepción del género. Por otra parte, tomamos algunos breves ejemplos de *Libro que no muerde* (1980) y otros de *Brevs. Microrrelatos completos hasta hoy* (2004) para enfocar los diferentes usos de la voz narradora, asociados a cuestiones genérico-sexuales que son de fundamental importancia con relación a toda la narrativa valenzueliana y a sus ensayos, ya que en éstos formula reflexiones concomitantes.

3.1. Cosas raras

En *Peligrosas palabras* (2001) –al comentar su propia obra– la autora confiesa que los cuentos de *Aquí pasan cosas raras* (1976)[15] fueron escritos con el cuerpo, gestados en el lapso de un mes en los cafés de una Buenos Aires arrasada por el terrorismo de estado. Concentrados en la violencia, una multitud de hechos insólitos, de situaciones absurdas o disparatadas, cuando no grotescas, alteran la vida de ciudadanos comunes enfrentados con el horror de una Buenos Aires invadida por el caos. Por sus páginas desfilan una galería de personajes envueltos en experiencias extrañas, a menudo siniestras: un linyera enardecido protesta porque un suicida retarda el funcionamiento del subterráneo y termina preso, un grupo de hombres hambrientos saquea a los automovilistas atrapados en un embotellamiento, una punguista aviesa finge estar a gusto con el hombre que la manosea en el colectivo para poder sustraerle la billetera, niñas de apariencia inocente aprenden a conjugar el verbo

[15] El libro aparece en Buenos Aires en 1975 (Ediciones De la Flor), pero por razones de distribución comienza a circular un año después. Agradecemos la información aportada por Luisa Valenzuela y por el editor Daniel Divinsky.

matar, mediante la acción. Los mendigos andan bien calzados gracias a los zapatos que rescatan intactos de los cadáveres arrojados en baldíos o zanjones. La incomodidad para el lector de «Los mejor calzados» sobreviene cuando el narrador declara que es inútil despojar a las víctimas de la violencia de sus ropas porque presentan orificios de bala, rasgaduras producto de latigazos o quemaduras de picana eléctrica, con lo cual se torna imposible convertirlas en mercancía de canje como a los zapatos.[16]

El lenguaje del libro recrea el habla coloquial rioplatense con los habituales giros irónicos, mordaces y despiadados utilizados por la autora en pos de lograr el efecto humorístico, de desestabilizar los discursos autoritarios y de revertir el falocentrismo en la escritura, al desbaratar tabúes. El libro marca el tránsito hacia lo que ella denomina «escritura política», puesta de manifiesto en *Cambio de armas* (1982), o bien en la novela *Cola de lagartija* (1983). Valenzuela confiesa:

> Los cuentos de *Aquí pasan cosas raras* fueron gestándose al azar en conversaciones oídas a medias, palabras sueltas, secreteadas, dichas con temor. Estimulados por las razzias súbitas, el inesperado despliegue de armas y las ululantes sirenas parapoliciales desgarrando el aire [...] Descubrí así lo que podríamos llamar la "escritura política" (2001: 130).

Los relatos, de variada extensión, se concentran en focalizar acontecimientos inusuales, situaciones absurdas o grotescas, entre-

---

En *Cuentos de completos y uno más* (1998), se consigna 1976 como fecha de publicación.

16 Una intención recurrente en Valenzuela es la de inquietar al lector; dice: «me interesa la escritura que le mueve el piso al lector, le saca la alfombra de debajo de los pies». En referencia a escribir lo revulsivo e insoportable, señala: «escribir sobre el horror que nos tocó vivir como pueblo, por más penoso que sea, es una manera de intentar comprender las situaciones en las cuales lo inefable se hizo norma y de contribuir, indirectamente, a la mejoría de la psiquis social.» Ver «Que es escribir. Apuntes» y «Lo que no puede ser dicho», en *Peligrosas Palabras* (189 y 96) respectivamente.

mezclados con fuertes dosis de humor negro para dar cuenta del caos imperante. El libro se inscribe en la tradición de la ruptura vanguardista, la del humor repetido de Macedonio Fernández y el absurdo de *Espantapájaros* de Oliverio Girondo, aunque la organización discursiva de algunos textos sea más cercana al paradigma del cuento fantástico practicado por Julio Cortázar en *Historias de cronopios y de famas*.[17]

«Aquí pasan cosas raras»[18], primer relato del volumen, narra las peripecias de Mario y Pedro, quienes azarosamente encuentran un abrigo y un portafolios; luego de vagar con esos objetos por diferentes sitios, los abandonan y regresan al departamento en donde habitan. Mario despierta en medio de la noche a causa del estallido provocado por el artefacto que contiene el interior del portafolios. En situación errante, los personajes observan asombrados las cosas extrañas que suceden a su alrededor: la excesiva vigilancia policial, por ejemplo. Encuentran a otros sujetos con quienes discurren en largas conversaciones que acompañan el avance de la narración. Ellos mismos se sorprenden al no lograr entender bien la necesidad irrefrenable de hablar con otros a fin de reconstruir sus experiencias de vida, desde la infancia hasta el presente aciago que les toca vivir. Los personajes padecen un no-saber dónde situarse respecto del enemigo (el terror), experi-

---

[17] Ver Josefina Delgado «Resignificar la lectura» (Díaz, 2002: 112-123). De acuerdo con esta autora, a diferencia de los relatos del mencionado libro de Cortázar, «en este registro de Valenzuela se han colado el dolor y la desesperanza. *Aquí pasan cosas raras* es un libro de sobrevivientes» (113) La lectura de Delgado se sitúa en el contexto de la crisis político-económica que generó la caída del gobierno de Fernando De la Rúa, los «cacerolazos» y la caótica situación social vivida por los argentinos entre 2001 y 2002.

[18] Sandra Gasparini se ha referido al permanente uso de la alegoría, la ironía, el absurdo, como también a la utilización del modo fantástico, especialmente en este relato. En su perspectiva: «el referente histórico se torna fantástico en el marco del terrorismo de la Triple A [...] y de la paranoia de la gente, inferible de las frases entrecortadas que recoge la narradora en los cafés. En una remisión al momento y la escena de su escritura, el relato va invirtiendo en su devenir el desarrollo de la trama realista tradicional. Las "cosas raras" que *están pasando* [...] *no provienen* de una ruptura en el orden de lo real, sino de

mentan así la pérdida del referente, el patrón para decidir la identidad y con él pierden también el sentido de la realidad.[19]

En *El Estado burocrático autoritario. Triunfos, derrotas y crisis* (1982), Guillermo O'Donnell se refiere a la «cultura del miedo» vinculada a la experiencia cotidiana de violación de los derechos humanos. El autoritarismo de la dictadura hace resurgir un pánico ancestral, con el cual se pretende domesticar e infantilizar a los ciudadanos. Esta forma del miedo es un tanto diferente al que se concibe como resultado de la emoción personal, de los miedos colectivos o de los momentos de pánico que surgen esporádicamente en toda sociedad. El miedo instrumentalizado por la dictadura, a través de la acción represiva y violenta, se convierte en mecanismo de disciplina social y en una estrategia de despolitización; surge ante la imposibilidad de predecir las consecuencias del comportamiento individual, dado que el poder es ejercido de manera arbitraria y brutal.

En relación con estos planteos, *Aquí pasan cosas raras* registra un caótico presente, pero también diagnostica en forma anticipada la implantación del terrorismo de estado y la sensación de miedo generalizado que experimenta la sociedad. Como se sabe, el accionar de grupos terroristas de derecha, entre ellos la Triple A, a cargo de José López Rega, comenzó antes de que la Junta Militar tomara el poder e instaurara el denominado Proceso de Reorganización Nacional, en marzo de 1976. Es decir que ya estaba, en marcha la *guerra sucia* y debido a ello la guerrilla fue diezmada en los dos primeros años del golpe. El pueblo se ve obligado a convivir entonces con un terror más poderoso que el de las bombas fortuitas o el desorden social. Las fuerzas de seguridad descentralizadas y grupos paramilitares clandestinos comienzan a hacer desaparecer a los ciudadanos que mantenían míni-

---

la paulatina invasión de una *realidad* que los protagonistas no comprenden o atisban parcialmente» (2000: 123).

19 Sandra Lorenzano sostiene que «una de las formas en que el poder provoca el terror es, justamente, mediante la agudización de esta falta de claridad; no se sabe, por ejemplo, a ciencia cierta quiénes son los "enemigos", o las posibles víctimas del autoritarismo; lo que se conoce de las formas de castigo es deliberadamente vago» (2001: 62).

mas conexiones con la guerrilla o con la izquierda.[20] En el prólogo a la segunda edición de *Aquí pasan cosas raras* Valenzuela recuerda:

> Sin atisbo de censura con su proverbial valentía, Kuki y Daniel Divinsky publicaron este libro a comienzos de la dictadura militar. Lo anunciaron simplemente como "el primer libro sobre la época de López Rega" sabiendo muy bien que nada había cambiado, que por lo contrario todo se había vuelto más subterráneo, solapado y aterrador porque íbamos cayendo en el tobogán del silenciamiento.
>
> "Yo no supe qué estaba pasando" es una frase que no se oiría tanto de haber habido más editores como ellos. Y más lectores dispuestos a reconocer por lo menos unas cuantas *cosas raras* (1991: 6).

El libro contiene relatos de mayor extensión que la de un microrrelato, no todos responden a las prerrogativas de este género; pese a ello, las diferencias formales permiten verificar que los cuentos, como el de título homónimo al del libro, «El lugar de su quietud», «El don de la palabra», demuestran mayor apego al referente. Al no estar constreñidos por la extensión, presentan ciertas derivas, asumen un carácter fragmentario, formalmente no siguen las pautas de ningún modelo y tienen la posibilidad de explayarse sobre la situación contextual de manera más detallada. Para Josefina Delgado: «Valenzuela elige la marginalidad como técnica de la representación, disloca, fragmenta, encubre, desplaza» (2002: 118), a partir de este modo de narrar registra el horror y se anticipa al futuro. Su escritura representa un riesgo, pero a la vez se transforma en protección frente al desorden.

Estas libertades, a propósito del cuento, le permiten a Valenzuela ensayar diferentes ritmos e intensidades, transgredir los límites hasta desembocar en la construcción de textos que responden a un orden genérico distinto. En los microrrelatos la condensación pone a prueba la capacidad creativa; resultan ser los mejores ejemplos de variantes del humor, de las admisibles picardías del lenguaje popular, de los juegos lingüísticos y del recurso a la ironía. Al mismo tiempo, constitu-

---

[20] Cfr. Kathleen Newman. *La violencia del discurso. El estado autoritario y la novela política argentina.* Buenos Aires: Catálogos, 1991.

yen una demostración de que en la brevedad anida el secreto de la eficacia porque tanto la ironía, el sarcasmo, como los juegos de lenguaje no admiten desarrollos extensos. Así lo demuestran «Visión de reojo» o «Se lo digo yo»; igualmente la situación absurda y trágica formulada a través del *discurso sustituido*[21] en «Zoología fantástica»:

> Un peludo, un sapo, una boca de lobo. Lejos, muy lejos, aullaba el pampero para anunciar la salamanca. Aquí, en la ciudad, él pidió otro sapo de cerveza y se lo negaron:
> –No te servimos más, con el peludo que traés te basta y sobra...
> Él se ofendió porque lo llamaron borracho y dejó la cervecería. Afuera noche oscura como boca de lobo. Sus ojos de lince le hicieron una mala jugada y no vio el coche que lo atropelló de anca. ¡Caracoles! El conductor se hizo el oso. En el hospital, cama como jaula, papagayo. Desde remotas zonas tropicales llegaban a sus oídos los rugidos de las fieras. Estaba solo como un perro y se hizo la del mono para consolarse. ¡Pobre gato! Manso como un cordero pero torpe como un topo. Había sido un pez en el agua, un lirón durmiendo, fumando era un murciélago. De costumbres gregarias, se llamaba León pero los muchachos de la barra le decían Carpincho.
> El exceso de alpiste fue su ruina. Murió como un pajarito. (1998: 446)

---

21. La categoría fue creada por David Lagmanovich para referirse a un subtipo de microrrelato; de acuerdo con sus apreciaciones: «el relato existe; se cuenta el cuento. No es un ejercicio solipsista, puesto que el lector percibe por lo menos la dirección general de la narración. Pero esa comprensión se realiza a un nivel que no es el del discurso habitual: en parte por mecanismos analógicos que relacionan los vocablos ficticios, o mejor dicho recién creados, con otros existentes en su lexicón; en parte porque, si no reconoce del todo los vocablos, está en cambio familiarizado con sus componentes morfemáticos; en parte por el dinamismo del relato; y, por qué no, en parte también porque desea comprender; es decir, frente a un idiolecto extraño –tanto en el plano conversacional cuanto en el literario– surge el deseo de superar esa barrera. [...] El requisito de la brevedad, que subyace en toda realización de microrrelato, se combina muy bien con la sustitución del discurso» (1999: 81-82).

En este sugestivo relato concurren varias cuestiones de interés, según nuestra hipótesis de lectura: en primer término, la economía de recursos, los juegos de lenguaje, específicamente el de la sustitución léxica, en segundo lugar, las remisiones al mundo animal por medio de las comparaciones extraídas de frases populares convencionalizadas en el habla coloquial. Desde el título el texto insinúa un doble recorrido para interpretarlo. En primera instancia señala una falsa adscripción a la retórica del *fantasy*, que emplea con el propósito evidente de parodiarla. El título es irónico porque la zoología fantástica en este caso involucra lo humano, de hecho el protagonista es un joven con nombre y apodo de animal, además observa costumbres asimilables a diferentes especies de la escala zoológica. El apodo impuesto por los amigos de la barra nos provee indicios de su pertenencia de clase y, a la vez, nos informa sobre el contexto.

Otro recorrido de lectura nos induce a pensar el texto como respuesta irónica a los bestiarios, a la serie de libros sobre seres imaginarios o monstruosos, utilizados desde los albores de la literatura de occidente con fines didácticos, en ciertos casos como punto de referencia para cuestionar la racionalidad del hombre, al enfrentarlo con su propia estupidez. La alusión del título a la obra borgeana, *Manual de zoología fantástica* (1966)[22] –como se sabe escrito en colaboración

[22] Una segunda edición del manual se publicó en 1967, esta vez como *El Libro de los seres imaginarios*. Los autores agregan treinta y cuatro composiciones nuevas que no pertenecen en su totalidad a la zoología y por eso el cambio. Entre los nuevos ejemplos hay entidades imaginarias y míticas (hadas, gnomos, el golem, la mandrágora, etc.). Cfr. Martha Paley Francescato. *Bestiarios y otras jaulas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1977. Los autores manifiestan en el prólogo que el nuevo nombre del libro justificaría la inclusión del príncipe Hamlet, de figuras geométricas, de los hombres, de la divinidad, casi del universo. Sin embargo, se restringen a las entidades creadas por la imaginería humana. Otra idea interesante es la del libro incompleto; piensan en ediciones futuras multiplicándose hasta el infinito. Invitan a virtuales lectores de Paraguay o Colombia a remitirles descripciones y hábitos más conspicuos de los monstruos locales (1997: 569). Es como si Borges hubiese avizorado, medio siglo antes, la inusitada difusión del género en la actualidad. Nos referimos al deseo de ampliar el registro de miscelíneas y a la labor concreta de los antólogos convertidos en apasionados coleccionistas.

con Margarita Guerrero– en este aspecto, es notable. En «Dos animales metafísicos», los autores agregan «dos curiosas criaturas a la zoología fantástica» (sic): la «estatua sensible» de la que se valió Condillac para refutar la doctrina de las ideas innatas de Descartes y explicar la aprehensión del mundo sensible y el «animal hipotético» de Lotze, surgido a propósito del problema del conocimiento. Dicha entidad, sin el auxilio de las categorías kantianas, desarrollaría la habilidad de retraer o proyectar una antena sensible para descubrir el mundo externo y de distinguir un objeto estacionario de uno móvil. Como vemos, estos seres imaginarios, dotados de inteligencia, contrastan con la torpeza del personaje elegido por Valenzuela para ridiculizar los hábitos masculinos y la tontería que considera connatural al género humano.

La primera frase del relato resume el asunto, cuyo ulterior desarrollo es el resultado de una amplificación. Es como si el relato mostrara en su presentación la simiente y luego la planta que crece y fructifica, como si se leyera dos veces: primero la versión concentrada, en estado germinal, luego el desarrollo *in extenso*.

Un peludo (la borrachera), un sapo (animal preferido de las metamorfosis aunque ésta no llegue a ocurrir, como sucedería en un cuento fantástico) recrean una atmósfera sugestiva, cargada de ambigüedad, concentrada en la vida del personaje. Lo fantástico, en este caso, se vincula con el extrañamiento, con la idea de otredad surgida de lo cotidiano, sostenida en ese débil umbral que separa al hombre de lo animal e instintivo, sin que el personaje llegue a sufrir transformación alguna.

«Sapo» se reitera en el mismo párrafo como sustituto de «vaso», con lo cual se plantea, desde el comienzo, un deslizamiento hacia una zona indecidible que pone en crisis el sentido. Luego de las dos primeras palabras, la frase clisé: «una boca de lobo», como lugar común de la lengua, opera a fin de indicar la oscuridad de la noche enmar-

---

rastreadores de textos breves de diferentes épocas, extraídos de culturas muy diversas; también a las cuantiosas antologías, las compilaciones, las revistas especializadas, los sitios de Internet. Es el libro infinito pensado por Borges, que continúa recreándose y adicionando nuevos hallazgos.

cando la tragedia del desenlace. Los elementos mencionados, comunes a cualquier narración, invierten su significado al no perseguir los fines de un relato convencional, sino todo lo contrario: se erigen en elementos paródicos, en tópicos metafóricos diseñados con trasfondo de caricatura.

Los términos: «pampero» y «salamanca» remiten a un contexto geográfico específico (la ciudad rioplatense limitada por la pampa) en el cual transcurre la historia. El viento anuncia la desgracia, la muerte del infortunado protagonista. La fatalidad está asociada y surge como consecuencia de la estupidez, de la torpeza del personaje (asimilada a la del topo), que no le permite atisbar la fragilidad de la vida, como tampoco la embriaguez le deja agudizar los sentidos a fin de esquivar la muerte. Se trata de un «perdedor», cuyos hábitos frecuentes son pasibles de comparación con los de los animales. En la utilización del símil, en la apelación al discurso sustituido, reside la malevolencia del humor, del lenguaje elegido por la autora en su perspectiva focalizante. «El exceso de alpiste fue su ruina», equivaldría a decir que murió a consecuencia de beber en demasía y de su enorme torpeza. Pensemos en la ingeniosa capacidad del habla popular para definir situaciones, en el uso bastante frecuente del dicho: «alpiste, perdiste» para rematar frases, funcionando como huella de los diferentes registros lingüísticos que incorpora Valenzuela a su escritura.

El doble sentido es fundamental a la hora de lograr el efecto humorístico. Freud (1986) en su clásico estudio «El chiste y su relación con lo inconsciente» se refiere a esta duplicidad del enunciado humorístico que impone al receptor dos concepciones diferentes: una que se atiene solo al texto afirmando el no-sentido y la otra que, en el encadenamiento de alusiones, sigue su curso a través del inconsciente del receptor y termina alcanzando el sentido profundo. Todorov (1991) reformula la postura freudiana; afirma que en el discurso humorístico deben diferenciarse tres niveles: las «tendencias» (Freud), el «trabajo de figuración» (sintagmática), que llama la atención del receptor o auditor conduciéndolo a buscar una interpretación nueva –un ejemplo claro es la presencia de la «contradicción» en un enunciado– y por último, el «trabajo de simbolización», que consiste en inducir, a partir de un primer sentido, un segundo sentido. En el discurso humorís-

tico hay un sentido expuesto (dado) al que se adiciona un segundo (impuesto o nuevo). En el título que Valenzuela proporciona al microrrelato encontramos un componente contradictorio con respecto al cuerpo textual, dado que la zoología fantástica, en este caso, está representada por un hombre. La duplicidad del sentido estaría condicionada por la alusión del título al anunciar erróneamente la materia tratada en el texto.

El encadenamiento de símiles utilizados por la voz autoral para referirse al personaje lo definen negativamente al ridiculizar sus defectos, valiéndose de la burla que roza la caricatura. Tales procedimientos se identifican con las «tendencias» (agresión, obscenidad, etc.) productoras del efecto humorístico (la risa), a las que hace referencia Freud.

El procedimiento de amplificación en el segundo párrafo crea un campo semántico saturado de interrelaciones, desde el punto de vista lingüístico y literario, al trabajar con la lengua popular (variedades dialectales, dichos, refranes), por una parte; en segundo término, al convocar intertextos con el propósito de parodiarlos e ironizar sobre sus alcances. Detrás de la anécdota sencilla subyacen efectos de lectura orientados al análisis de la recepción del texto. Al respecto pensamos que el relato, en reiteradas ocasiones, fue integrado a diversas antologías, conformando nuevas series que lo aglutinan junto a composiciones sobre animales, que buscan transgredir el modelo de la fábula o el de los bestiarios.

El doble posicionamiento, común a otros microrrelatos –recordemos el caso de «El dinosaurio» de Monterroso, por citar un ejemplo clásico y ya estudiado–, incluye ser parte de un libro de relatos más extensos y, a la vez, constituirse en paradigma del género, en atención al espacio que ocupa en varias antologías y en sus infinitas variantes de reescritura que han configurado una asombrosa constelación. Por tal motivo, el relato valenzueliano merece, por nuestra parte, una lectura más atenta con la inquietud de mostrar que quizás su perdurabilidad resida en el modo de escamotear el referente, en su no decir en forma directa y abrirse a un horizonte de lectura situado más allá del contexto político inmediato.

«Zoología fantástica», citado por antólogos y por críticos de diferentes latitudes[23], genera una constelación de sentidos que permiten interpretarlo, en el presente, a la luz de una particular colocación en la literatura argentina. Situado en el umbral de la dictadura, *Aquí pasan cosas raras*, plantea una serie de cuestiones referidas a la comprensible y tardía recepción que tuvo por parte de la crítica académica y a su restringida circulación durante más de quince años, pues reenvía a un campo de experimentación, según creemos, imposible de asimilar por aquellos años. Tal vez a consecuencia de esto, «Zoología fantástica», a diferencia de su libro de origen, se haya convertido en texto «muy leído»[24] en el presente, aun cuando no haya encontrado en forma inmediata el horizonte propicio para su legibilidad. En tal sentido, consideramos que éste y otros textos del volumen anticipan estrategias e ideas comunes a obras escritas con el lenguaje enrarecido por el poder autoritario, aunque no hayan tenido mayor difusión aún después del retorno a la democracia.[25]

Sobre este último aspecto, en el ensayo «Lo que no puede ser dicho» la autora formula sus quejas frente a las nuevas vallas impuestas a la literatura escrita por mujeres en la época democrática. Refuta las distintas argumentaciones de editores y críticos; a los primeros les reclama el hecho de no apoyar la publicación de autoras que enfocan

---

[23] Aludimos específicamente a los estudios críticos de David Lagmanovich antes citados y a la antología de Lauro Zavala. *Relatos vertiginosos*. Alfaguara: México, 2005. [Primera edición 2000], entre otros ejemplos.

[24] Tomamos esta expresión en su sentido coloquial y amplio para significar que es un texto más leído que otros en los espacios de circulación del género. Ludmer (1999) la usa en referencia a las lecturas escolarizadas de ciertos textos canónicos pertenecientes a la literatura argentina.

[25] Nuestras apreciaciones se basan en lo siguiente. *Aquí pasan cosas raras* tuvo una primera edición en 1975, que circuló a partir de 1976 y la segunda recién apareció en 1991. Hasta ahora existe un total de cuatro ediciones; las dos restantes son de 1996 y 2005. Todas pertenecen a Ediciones de la Flor. Estos datos editoriales fueron proporcionados por Daniel Divinsky, a quien agradecemos especialmente. Asimismo, entre la vasta bibliografía sobre la obra de Valenzuela, la mayor parte escrita en el extranjero, encontramos pocos estudios específicos sobre el texto mencionado, en comparación con los referidos a *Cambio de armas* o con el corpus crítico sobre sus novelas.

en sus obras temas políticos, esgrimiendo cuestiones relativas al gusto para justificar sus mezquinas actitudes. Interpela a los críticos que manifiestan estar saturados del tema y de las alusiones a la dictadura militar en la narrativa, pues para ellos son oportunistas. Valenzuela dice: «aquí [en la Argentina] parecería haber un rechazo visceral por las obras de calidad escritas por mujeres que aluden, aún en forma indirecta, al período de la dictadura militar, los años de plomo que van de 1976 a 1982» (2001: 93).

Sin entrar en detalle sobre el funcionamiento del gusto interactuando con el mercado –problemas de los que se ocupó Raymond Williams (2000)– nos interesa destacar que las condiciones históricas padecidas durante la dictadura generaron la retracción del humor en la literatura argentina, convertido en espacio a recuperar en tiempos menos sombríos. De acuerdo con estas consideraciones se plantea la paradoja de que «Zoología...» hable en otro registro de lo que sobrevendría después con la implantación del régimen autoritario, aunque no de manera directa, sino aludiendo a la ausencia de ideas, al aislamiento, a la monotonía, al absurdo de la existencia que marcaron la vida cotidiana durante los años de la represión. Los elementos mencionados son fundamentales, pues provocarían cambios conflictivos en la imaginación literaria posterior.

La diferencia que separa a «Zoología...» de su libro de origen, reposa en el uso de los lugares comunes de la lengua, en las estrategias discursivas –elipsis, sustitución, alusión–, que estructura la lógica de casi todos los relatos del volumen. Sin embargo, se distancia de ellos merced a la ironía con que pone a funcionar las resonancias de los ancestros textuales (Borges, el género fantástico, los bestiarios), para constituirse en referente clave del género, desde un espacio de transgresión y disidencia. Es este plus intertextual el que facilita su desagregación del volumen de origen, más allá del contexto político en el que fue escrito –sin quedar anclado en él– y las múltiples posibilidades de ser asimilado a otras series de microrrelatos y de ser integrado a diversas antologías.

Más aún, si pensamos en el fuerte poder predictivo de la literatura, encontraremos las respuestas acerca de su perdurabilidad; con ellas también la orientación para entender cómo lo "no leído", en el con-

texto de producción, se transforme, con el transcurrir de los años, en lo "muy leído" en el ámbito de la comunidad disciplinaria. Podemos entrever la idea de un canon y un contracanon interactuando continuamente, en ciertas condiciones de relatividad e inestabilidad, según las políticas de lectura del imaginario que cada época diseña.

Si durante los años de la dictadura en Argentina los narradores dejan de lado la posibilidad de recurrir al humor como alternativa de creación de universos ficticios, «Zoología fantástica», que habla también de la muerte, a diferencia de otras composiciones del volumen, no recurre a las marcas de la violencia ni intenta expresar el horror como lo hacen las novelas sobre el tema de la dictadura –valiéndose de la cifra, en el caso de *Respiración artificial* de Ricardo Piglia (1980) y de *Nadie nada nunca* (1980) de Juan José Saer, o de la alegoría, en *La vida entera* (1980) de Juan Carlos Martini– sino que explota el doble sentido y se inscribe en otro registro: el del humor negro.[26]

Sin duda, *Aquí pasan cosas raras* continúa la línea del humor explorada por escritores de vanguardia y posteriormente por Cortázar, como se ha señalado. Además cuestiona la representación del realismo, sumándose a una tendencia que se profundiza en los años de la dictadura, pero que en rigor de verdad había comenzado antes; así lo prueban las propuestas vanguardistas de este y otros textos de la década de 1970.[27] A la vez, la separación del realismo se evidencia en la

---

[26] La literatura, explica Sarlo, «no está soldada a las mismas periodizaciones que la política. Los libros comienzan a ser escritos mucho antes de que se los conozca y su publicación establece una cronología dudosa; los libros vienen de más atrás y siguen escribiéndose secretamente porque, respecto de la realidad no tienen el deber del periodismo o de la crónica. La literatura no se inclina con una disciplinada simultaneidad frente a los acontecimientos de la radicalización política, el terrorismo de estado comenzado por la Triple A, el golpe y la inmensidad de la represión. Sin duda los acontecimientos presionan sobre la literatura; el verbo "presionar" describe bien la relación de aceptación y rechazo, de persistencia de lo anterior y de emergencia de lo nuevo que caracteriza la relación entre el arte y la historia que le es contemporánea» (2006: 17).

[27] Estamos pensando en textos innovadores como *El frasquito* (1973) o *Brillos* (1975) de Luis Gusmán, *Mascaró* (1975) de Haroldo Conti, *Kincón* (1975) de Miguel Briante, entre otros ejemplos.

adopción de las máscaras del humor negro, el grotesco o el hiperrealismo, según la autora, «para eludir censuras que en casos como el que sufríamos los argentinos puede llegar a ser tan triple como la A desencadenadora del terror» (1991: 6). Sin embargo, más allá de este propósito inicial, las estrategias mencionadas, a nuestro parecer, superan el contexto de producción para unirse, en parte, a un campo de experimentación –en el caso de los relatos más breves del volumen– que remite a la tradición del microrrelato, constituida en el siglo XX, cuya vigencia en la actualidad es indiscutible.

3.2. Textos que no muerden

Vale la pena recordar que el interés de la crítica por la obra de Valenzuela en el país, a diferencia de lo ocurrido en otros lugares, es relativo y bastante reciente. En la actualidad, como ya se indicó, existe un mercado globalizado que creó, sobre todo a partir de la década de 1990, las condiciones propicias para la recepción del microrrelato. El inusitado éxito del género alentó a la autora a publicar *Brevs. Microrrelatos completos hasta hoy* (2004). En la compilación impera una rigurosa selección realizada por ella; en consecuencia, el volumen no incluye materiales de sus dos primeros libros que hubiesen alterado las convenciones del microrrelato: extensión, funcionalidad, entre otras. El grado de conciencia genérica, acrecentado con los años, las demandas editoriales, el mercado que hoy favorece la difusión y la circulación del género, no existen en el momento de aparición de sus primeros libros concentrados en lo breve. Ella misma lo reconoce en la introducción a *Brevs*, al señalar que la compilación incluye composiciones «que son en realidad cuentos muy breves». La aclaración reforzaría la idea de que el microrrelato se diferencia del cuento y del cuento breve al no ser identificable por su estructura narrativa únicamente. Asimismo, justifica la exclusión de relatos más extensos que contienen los libros originarios en sus diferentes ediciones.

Si los textos de *Aquí pasan cosas raras* son repentistas, escritos en el fragor del espanto, escuchando frases sueltas en algún café de

barrio, gran parte de los del *Libro que no muerde* (1980)[28] son de otra índole. Muchos de ellos logran potenciar lo breve a fin de lograr mayor intensidad, a la vez que cuestionan el concepto de relato, tensándolo de inusual manera, hasta conducirlo al límite de sus posibilidades. Los fragmentos de apertura y cierre explicitan el propósito de búsqueda concretada en la experimentación con el lenguaje, en ocasiones muy próximo al de la poesía. Se distinguen por el énfasis con que recurren a la idea de escritura de transición, dado que el libro se configura como bisagra entre *Aquí pasan cosas raras* y *Cambio de armas*; en este último se manifiestan los resultados de la «escritura política», que permea la trama de novelas posteriores.

A propósito de *Libro que no muerde*, la autora declara: «está hecho de retazos, de pequeñas piezas mínimas encontradas en los sempiternos cuadernos que habría de dejar atrás porque partía hacia un exilio que nunca quise considerar como tal» (2001: 206). A pesar del contexto, impera el humor en exiguas acotaciones cuya extensión, a veces, se reduce a una o dos líneas, como es el caso de «Confesión esdrújula»; dice así: «Penélope nictálope, de noche tejo redes para atrapar un cíclope» (1998: 378) o este otro: «Hay algo más a la vida que la vida misma: hay la muerte que le da a la vida su particular textura (un brillo insospechado)» (1998: 342). La picardía y el doble sentido estallan en uno titulado «Crisis»: «Pobre. Su situación económica era pésima. Estaba con una mano atrás y la otra delante. Pero no la pasó del todo mal. Supo moverlas» (1998: 334).

Valenzuela confiesa creer en el sentido del humor a ultranza en todas sus variantes (negro, acérrimo, absurdo, grotesco) y haberlo convertido en credo.[29] Una prueba elocuente es el sarcasmo del siguiente fragmento: «La verdadera crueldad de las espinas no reside

---

[28] El título, según la autora, juega con el lugar común típicamente argentino: «*Agarrá los libros, que no muerden*, cuando se le recomienda a los niños estudiar. Es también un dicho opuesto a la célebre frase peronista: «*alpargatas sí, libros no*» (Valenzuela, 1998: 19).

[29] «El humor es una de las mejores armas para romper barreras de miedo y de censura, y es una poderosa lente para mirar el sol sin que su feroz luz nos enceguezca» (2001: 178).

en tenerlas sino en irlas perdiendo, dejándolas prendidas en la azorada piel de quien tenga la osadía de acercársenos» (1998: 341).

Los ejemplos escogidos dan pruebas del hábil juego con las palabras y el significante para producir sentido en un acotado espacio textual, donde la instancia de la voz –como ya lo explicamos a propósito de Monterroso– asume rasgos específicos comparables a la situación enunciativa del discurso poético. A partir de diversos estudios sobre la subjetividad en poesía, sabemos que en la lírica, en particular la de vanguardia, se reduce al máximo la distancia entre sujeto poético y sujeto autobiográfico.[30] Apreciaciones semejantes se mantuvieron vinculadas al discurso ensayístico y es factible extenderlas al microrrelato, pues llama la atención la fuerte presencia de la voz autoral en ellos, en detrimento de una voz narradora encargada, en general, de conceder espacio a otros emisores en el interior del enunciado. Aunque resulte obvio, hay que recordarlo: la condensación, como también el carácter reflexivo y la necesidad de provocar impacto en el lector impiden la utilización de tales procedimientos propios de géneros narrativos más extensos (novela, cuento).

La categoría de personaje algunas veces se ve afectada. Al leer «Crisis» no tenemos información suficiente para determinar de quién se trata, no se conoce el nombre ni el sexo del protagonista ni los aspectos que desencadenaron la crisis. La configuración del personaje se reduce, en este ejemplo, a una indeterminación, en otros, el personaje es una ausencia porque las verdaderas protagonistas son las palabras. De cualquier modo «Crisis» y también «Sursum corda», incluido en *Aquí pasan cosas raras*, son de temática similar; ambos construidos en base al mismo recurso, no producen ni deriva ni declinación del sentido. Queda claro que se refieren a un estado (anímico, económico) producto de diversas circunstancias, capaz de afectar a una persona más allá de la edad o el sexo; es decir, afecta al conjunto de la sociedad que camina sobre la cuerda floja. Las causas aludidas explican por qué –a propósito de «Crisis»– el efecto humorístico y la función del texto (narrar un acontecimiento) se cumplen en forma aca-

---

[30] Nos referimos a las formulaciones teóricas de Käte Hamburger y Walter Mignolo, entre otros, explicadas en el tercer capítulo.

bada sin la presencia de un personaje claramente identificado. El contexto adquiere una inusual relevancia porque contribuye a completar la lectura y a producir los diferentes sentidos convocados por el texto.

Otra variante la encontramos en «Consejo», en donde la voz de la autora se dirige en forma directa al lector: «Echado/a sobre la piedra, sentir el latido de la piedra que es el propio latido» (1998: 328). El texto no prevé un lector modelo (entidad abstracta) propuesto por Eco, sino que se acerca a una instancia en la cual se contempla el posible género sexual del receptor, por ello ofrece la alternativa de asignarle, según corresponda al momento de leer, la marca de género al verbo inicial. El carácter ambiguo del enunciado promueve una interpretación de valor autorreferencial: el autor/a dirigiéndose al lector/a, pero también a sí mismo/a.

En ocasiones, Valenzuela introduce otras voces y en el procedimiento campea cierta indeterminación. Para explicarlo retornemos a «Zoología...», en donde por medio del discurso directo se da voz a un emisor no identificado que se limita a responder con la negativa de servir más alcohol al protagonista. León es el único personaje sobre el cual la narración concentra su perspectiva. La voz narradora se identifica con la de la autora al poner de relieve su mirada irónica y ridiculizar los hábitos masculinos; de esta manera se difumina la presencia de cualquier otro narrador, al punto de anular por completo la expresión del personaje hegemónico. La voz de un posible narrador definitivamente se apaga cuando la extrema concisión así lo exige, como vimos en las composiciones más sucintas citadas con anterioridad. En ellas prevalece una de las convenciones más arraigadas del género: la presencia prominente de la voz autoral, ya estudiada en Borges y Monterroso.

«Principio de la especie» (2004: 14) nos proporciona otra instancia de lectura sobre los usos de la voz. Narrado en primera persona, se construye mediante el juego de la presuposición del lector instado a reconocer quién habla en el texto. No solo se escamotea la identidad, que es obvia para el lector informado y cuyo develamiento le restaría encanto a la narración, sino también los nombres comunes y propios que designan ciertos elementos harto conocidos, ya que trata el motivo bíblico de la caída por ingestión del fruto prohibido. Al igual que

en «*Zoología...*» se emplea el mecanismo de la sustitución, en lugar de designar las cosas por su nombre; se dice, sin decir, aquello que se considera tabú, pero también porque de acuerdo con el texto: «Pocas cosas tienen nombre, por ahora». La narradora (que por presuposición se identifica con Eva) recurre a formas perifrásticas; así en lugar de mencionar el árbol prohibido, dice: «la planta perenne de tronco leñoso y elevado que se ramifica a mayor o menor altura del suelo»; en vez de manzana: «el órgano comestible de la planta que contiene las semillas y nace del ovario de la flor». Al final remata con la ironía de utilizar el nombre que habrá de designar en el futuro el último tramo de la acción narrada, que sin embargo, la voz emisora preferiría alterar: «A esto que hicimos creo lo van a denominar pecado. Si nos dejaran elegir sabríamos llamarlo de mil maneras más encantadoras».

El texto juega con la desfamiliarización de los significados transparentes al plantear la desconfianza en la palabra que nombra, en las disposiciones del *fiat lux* que ha marcado las diferentes instancias de la creación, estableciendo un orden discursivo de jerarquías y prohibiciones. Valenzuela, esta vez, le concede la voz al personaje para revertir el relato patriarcal estereotipado sobre la caída del hombre en pecado. La ironía es que la voz se hace eco de la prohibición al designar en forma oblicua los objetos, pero acciona en contra desestabilizando el sentido de los significantes interdictos. Eva toma la palabra para hacerse cargo, con picardía, de la parte que le corresponde en el relato, pero no del discurso que la (los) señala culpable(s). Promueve la modificación del discurso de los otros (los hombres), señalados en plural, según el cual el sexo, a partir del hecho que la involucra, y desde entonces, sería considerado pecado. Al escamotear ciertos términos (árbol, manzana, sexo) nos hace pensar en el estado de inocencia de los primeros habitantes del paraíso, anterior al funcionamiento de los mecanismos autoritarios de la lengua, donde era factible todavía referirse a los objetos de otras maneras. Paralelamente, instaura la paradoja de hacer presente lo que está aludido o ausente. Al proponer otras formas más amables de nombrar la experiencia del cuerpo niega el poder autoritario de la lengua que naturalizó la palabra «pecado».

En este punto el texto podría llegar a interpretarse, de modo parcial, consustanciado con la inversión del falogocentrismo que caracte-

riza la teoría de Luce Irigaray. Esta autora no se muestra a favor de las políticas de igualdad en tanto convienen al patriarcado y no ayudan a revertirlo e insiste en des-cubrir esa diferencia fundante que sea realmente Otra de lo otro, que no esté impregnada de falogocentrismo. Irigaray, desde la lingüística y el psicoanálisis, explora y desarticula los sistemas filosóficos clásicos y modernos con el objeto de contribuir con una terapéutica psicoanalítica no-falogocéntrica. Para este cometido se vale de conceptos controvertidos, tales como «experiencia de mujeres» o «corporalidad». Insiste en lo pre-discursivo, en una plenitud originaria, en una suerte de continuum fusional que vincula naturalmente el cuerpo a la experiencia y a la verdad.[31]

Según la lectura de María Luisa Femenías (2000), la fluidez corporal de la «experiencia», en Irigaray, evoca una zona de no-corte, de no-censura, que antecede a la estructura diferencial de vacíos y ausencias que promueve el *signo* por medio de la regulación nominativa y de la legislación sintáctica del lenguaje. El hecho de recurrir a la lengua para nombrar obliga siempre a un sistema de diferencia, de cortes, escisiones y oposiciones que formalizan el habla, donde esos cortes y separaciones obedecen al arbitrio masculino (de los varones). Basándose en el artículo de Richard, que citamos anteriormente, Femenías plantea varios interrogantes en su exposición sobre Irigaray, en parte porque considera propuestas antiesencialistas con respecto a las diferencias sexuales, específicamente la de Judith Butler (2001). Para esta última, las diferencias sexuales son maleables y se sitúan más allá del marco binario; esto implica que la diferencia de género es una pura construcción discursiva. A pesar de las objeciones, Femenías reconoce el influjo y la vigencia que todavía tiene la teoría de Irigaray. Su reivindicación del *cuerpo como experiencia y verdad natural de la feminidad*, supone la desconfianza de la palabra mediadora que corta, divide y sujeta desde el registro simbólico masculino.[32]

---

[31] Para una introducción a la teoría de Irigaray, también en español, consultar el capítulo específico dedicado a esta autora en Toril Moi. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1995.

[32] Femenías agrega: «en la medida en que Irigaray analiza los discursos masculino y femenino como estructuralmente diferentes (en virtud de carecer o no

Sin embargo, sobre el final, «Principio de la especie» da una vuelta de tuerca cuando la narradora abandona la primera persona singular para introducir un nosotros inclusivo, que contempla al otro término de la pareja primordial y por extensión a los que heredarán la culpa a causa del pecado, sin considerar necesariamente las diferencias de sexo. El discurso se inscribe más allá de cualquier identificación o posicionamiento sexista radicalizado, al producir la desnaturalización de las atribuciones genéricas. Eva habla por ella y además por él/ellos, es decir, por todos los que pudieran incluirse en el «nosotros» del final, sujetados por el lenguaje y dominados por estructuras más poderosas. A partir de esta estrategia podría pensarse que existe en el relato una postura a favor de un feminismo plural, capaz de absorber los signos de la diferencia múltiple y heterogénea.

Valenzuela revierte el discurso patriarcal acerca de un motivo en el que intervienen aspectos culturales y religiosos, pero a la par reformula su postura respecto del feminismo más ortodoxo, cuestiones enfocadas en sus ensayos iniciales. Como indicamos con anterioridad, sus ideas se fueron modificando en consonancia con teorías que exploran la condición representacional de las marcas de identidad fijas (masculino/femenino) impuestas por la cultura sobre los cuerpos. Con respecto a este punto es importante volver al trabajo de Nelly Richard que afirma lo siguiente:

> la demostración de cómo la identidad y el género sexuales son efectos de significación del discurso cultural que la ideología

---

de significante), no defiende ni busca la universalidad de tales estructuras lingüísticas. Desarrolla una exposición de la diferencia sexual, como básica y fundante. Apunta, además, al silenciamiento tradicional de las mujeres, en un intento de evitar la histórica resistencia fálica del carácter sexuado del discurso. "Ella" es la matriz, la materia sobre la cual "él", amo del lenguaje y del significado, de la lógica y de la cultura, de la metafísica y de la psicoterapia, impone su forma. En otras palabras imprime sus distinciones, sus estructuras, sus normas, sus cuotas de rentabilidad. Así tanto el placer como el dolor de "ella" están guiados y definidos por el interés de "él", y gobiernan su cuerpo. Mientras tanto, a juicio de Irigaray, el universo de la mujer queda opacado, oculto, cubierto, innombrado; sus sentimientos y su experiencia son desconocidos, pues no respetan las reglas del pensamiento o del *lógos*» (2000: 170).

> patriarcal ha ido *naturalizando* a través de la metafísica de sus sustancias, es útil para romper con el determinismo de la relación sexo ("mujer")-género ("femenino") vivida como relación plena, unívoca y transparente. Al movilizar la noción de "género" a través de toda una serie de desmontajes teóricos que muestran cómo dicha noción ha sido modelizada por convenciones ideológico-culturales, la crítica feminista nos permite alterar dichas convenciones reelaborando nuevas marcas de identificación sexual según combinaciones más abiertas que las antes seriadas por la norma de socialización dominante (1996: 735).

Con el paso de los años, *Libro que no muerde*, atravesado por otras variantes del humor, le proporcionará a la autora las claves para redefinir el lugar de su producción de textos breves, redimensionando los alcances de una poética que funciona como vector paralelo al resto de su narrativa. En la introducción a *Brevs*, nos dice:

> En medio del horror de la dictadura militar encontré unas raras perlitas perdidas en mis cuadernos de notas [...] entre el material ya usado o inusable [...] fueron apareciendo brevísimos textos como sombras de algo que nunca sería, como reflejos que insinuaban historias más allá de sus escasas palabras [...] Ahí les fui tomando el gusto a estos bonsái literarios hoy llamados microrrelatos, y cada tanto me pongo a cultivarlos en serio, sin regarlos por demás para que no crezcan y se conviertan en otros, porque el microrrelato ideal es el que apenas roza la superficie de una idea y se va, dejándonos un latido que –con suerte– puede atraer otras vibraciones y alegrarnos el día (2004: 9).

La mención relativa al nombre del género y el intento de caracterizarlo, según las innumerables posibilidades de realización que ofrece, como vehículo apto para ejercer la función de mejorarnos el humor, apuntan a reorganizar los alcances de su poética. Como vemos, las formulaciones metadiscursivas constituyen un estímulo para la creación de una literatura promotora de la reflexión crítica sobre determinadas situaciones experimentadas por los seres humanos. En cuanto a la expresión que indica la pertenencia de los textos al género «que hoy llaman microrrelato», delimita la aceptación y el

empleo de una denominación en el ámbito de la comunicación literaria. Como ya se dijo, los nombres son importantes trasmisores de la conciencia con respecto al género literario, y en este aspecto la posición de Valenzuela confirma nuestra hipótesis relativa al máximo grado de conciencia genérica alcanzado en la fase histórica que venimos describiendo.

La influencia de la crítica y la teoría es de importancia capital, pues conduce a redefinir poéticas individuales, incita a promover cambios en el horizonte de expectativas del lector y reactualiza o modifica ciertas convenciones establecidas para los géneros en determinados momentos históricos. Valenzuela aprovecha las influencias señaladas no solo en la reflexión seria sino también como excusa para replicar con ácido humor a las argucias del discurso crítico aplicado al comentario de obras. El registro paródico abarca también las lecturas críticas sobre su propia obra, que han seguido o adscriben a los denominados estudios de género. Es el caso de «Escrito con el cuerpo», que desde el título anuncia la materia que habrá de tratarse: el de la escritura vinculada con problemáticas genérico-sexuales. El texto, que contiene en sí mismo el principio de su propia deconstrucción, en dos páginas socava los protocolos de la crítica y asume un carácter doblemente subversivo. A continuación transcribimos un breve fragmento:

> Analizando focos de canonización y de ruptura, pugnas e inflexiones dentro de la disciplina, podemos discernir un contrapunto de pasiones que opone, contradice, contrasta y finalmente integra los valores semánticos.
> En este texto, que va desarrollándose al tiempo de su lecto-escritura, cabe destacar la dimensión exploratoria del significante falogocéntrico, deslizándose por encima o por debajo o, mejor, por dentro, del ambiguo significado de matriz matriarcal (2004: 120).

El relato se deconstruye a sí mismo, a la par que promueve el desmontaje de los discursos teórico-críticos como evidencia de los vacíos de significación que éstos producen, mediante la utilización de una serie de lugares comunes, de arbitrarios tecnicismos, de redundancias, de fragmentos inconexos para referirse a los textos. La perniciosa maleabilidad a la que es sometida la literatura queda expuesta en la

estrategia doble de escribir deconstruyendo, junto con el lector, la materia del relato, que se erige en parodia de un discurso académico ciertamente artificioso y en ocasiones estéril. El carácter profundamente corrosivo y desestabilizador de «Escrito con el cuerpo» nos recuerda el gesto de Monterroso, quien llevó al extremo este procedimiento en la imagen del inolvidable Eduardo Torres, el tonto-sabio de San Blas, un prototipo creado para ridiculizar a la comunidad de críticos latinoamericanos.

La práctica paródica como mecanismo deconstructivo en este relato, en «Principio de la especie» y en muchos otros que conforman la narrativa de Valenzuela, parecieran encontrar la salida planteada por Butler para el género. La parodia puede ser útil para volver a implicar y consolidar la distinción misma entre una configuración de género privilegiada y naturalizada y otra que aparece como derivada, fantasmática y mimética. La parodia, en la perspectiva de Butler, fue también útil para propulsar una política de desesperación que demuestra la exclusión, en apariencia inevitable, de los géneros marginales del territorio de lo natural y lo real. El fracaso para hacerse «real» y encarnar «lo natural» es constitutivo de todas las prácticas de género, debido a que estos lugares ontológicos son imposibles de habitar. Existe una risa subversiva en los efectos de pastiche de las prácticas paródicas, en las que lo original, lo auténtico y lo real se construyen igualmente como efectos. Butler afirma:

> La pérdida de las normas de género tendría el efecto de hacer proliferar diversas configuraciones de género, desestabilizar la identidad sustantiva, y privar a las narraciones naturalizadoras de la heterosexualidad obligatoria de sus protagonistas centrales: "hombre" y "mujer". La repetición paródica del género también presenta la ilusión de la identidad de género como una profundidad inmanejable y una sustancia interior. Como resultado de una performatividad sutil y políticamente impuesta, el género es un "acto" [...] abierto a divisiones, a la parodia y la crítica de uno mismo o una misma y a las inhibiciones hiperbólicas de lo "natural" que, en su misma exageración, revelan su situación fundamentalmente fantasmática (2001: 177).

El discurso literario es permeable a la absorción de propuestas provenientes de las disciplinas que lo analizan e interpretan; por esta razón hemos intentado leer en los *brevs* de Valenzuela las metáforas que registran la intersección entre lo contextual, la formulación de una poética que gira en torno al microrrelato como opción discursiva, en la que se produce la intersección entre géneros sexuales y literarios. La imbricación entre ambas esferas obtiene su realización más acabada en los textos de Ana María Shua. Éste y otros aspectos serán tratados en el próximo y último capítulo.

CAPÍTULO V

Sueños, geishas y ejemplares raros

1. Microrrelato y globalización

El capítulo anterior estuvo referido al contexto en que se produce la legitimación y estabilización del microrrelato como género; en especial, a su particular colocación en la literatura argentina entre las décadas de 1970 y 1980. En las páginas que siguen nos ocuparemos específicamente de los textos de Ana María Shua para mostrar la culminación definitiva del proceso de formación del género en el siglo XX.

En la década de 1980, luego de haberse producido el retorno a la democracia, la sociedad argentina, tiene, en un primer momento, una excesiva confianza en el funcionamiento de las instituciones republicanas; sin embargo, muy pronto expresa su particular descontento por los pactos y las alianzas entre los partidos hegemónicos. Más adelante, como es sabido, el auge de la economía neoliberal conduce al empobrecimiento de un amplio sector de la clase media. La etapa de la globalización en la década de 1990, con su decidido énfasis en el dinero y en programas de modernización, genera pobreza, exclusión, y su consecuencia inevitable: la violencia. El proceso es similar al vivido en la primera etapa de «globalización» en Latinoamérica a fines del siglo XIX. No es casual que cierto sector de la narrativa retorne a nuevas formas de realismo o, en algunos casos, al naturalismo, para contar las historias de los nuevos sujetos sociales que ingresan al registro de la literatura. Una buena parte de las narraciones

escritas en años recientes, de las cuales es imposible dar cuenta en este contexto, trabajan un componente clave: la violencia ilegal.

Estas tentativas, como se advierte, no son las únicas que pueden observarse. Al mismo tiempo ocurre el apogeo de la *nueva novela histórica*, la revitalización de la poesía, denominada por la crítica *poesía de los noventa*. Por su parte, Anahí Mallol (2003) explora una porción del corpus escrito por poetas jóvenes tratando de dirimir las tensiones que caracterizan sus poéticas. Intenta leer en ellas las deudas con la obra de Alejandra Pizarnik y con la tendencia neobarroca de otros poetas.

La opción por un registro diferente del realista fue la elección privilegiada de muchos autores en el transcurso de las décadas de 1970 y 1980; fue también la que inauguró tendencias experimentales e innovadoras. Las diferentes posturas con relación a los modos de hacer literatura en períodos de crisis es una discusión que retorna periódicamente a los debates académicos, buscando determinar los momentos en que ocurren separaciones o aproximaciones a determinados registros en la literatura.

La década de 1990 se caracteriza por el advenimiento al poder de las llamadas democracias neoliberales en Latinoamérica. En la Argentina se produce una transformación radical y hasta traumática del tejido social, de la cultura y del imaginario en su totalidad, a instancias de la instauración del modelo neoliberal de la globalización. En este contexto, las cuestiones de mercado intervienen en el reposicionamiento de las representaciones literarias y culturales de lo rebelde, de tal forma que las diferencias de género, por ejemplo, son fagocitadas por las políticas de mercado.

Los términos *globalización* o *posmodernidad*, como es evidente, se usan en contextos tan disímiles que traen aparejados debates y discusiones, ya que ambos conceptos pueden significar todo y nada a la vez; pero, según lo adelantamos, no hacemos un uso inocente o acrítico de la palabra *globalización*. Al considerar parte de la profusa bibliografía sobre el tema se señalan enfoques divergentes, de los cuales es factible extraer dos posiciones bien diferenciadas. Frederic Jameson (1998) considera que cuando se da primacía a lo cultural surge una tendencia a celebrar la globalización como germen de la

diferencia, el pluralismo, la multiculturalidad, la interacción y la hibridez; en cambio, cuando se pone el acento en lo económico se instaura la reflexión sobre sus efectos negativos, como la mundialización del capitalismo, la estandarización y la desaparición de las soberanías nacionales, la americanización de la cultura planetaria y la destrucción de las culturas locales. La tensión existente entre los resultados positivos y negativos de la globalización tiene su corolario en líneas interpretativas igualmente divergentes, cautelosas en ciertos casos o decididamente oscilantes en otros.[1]

Renato Ortiz (1996), imbuido de cierto optimismo, supone que frente al impacto de la globalización sobre las identidades locales es posible hablar, por una parte, del advenimiento de identidades mundializadas y, por otro, de la mundialización que socava la legitimidad de las tradiciones, como es el caso de las culturas nacionales y de algunas culturas populares. En *El arte de la transición*, Francine Masiello (2001) se refiere críticamente al fenómeno de la cultura globalizada; afirma que, en este contexto, «el mercado se convierte en un nuevo escenario para la promoción y venta de la "diferencia", las identidades de género pierden su impacto político y muchas veces se las considera monedas de cambio en el tráfico del mercado» (36). Sus preocupaciones giran en torno a las representaciones de género en la literatura escrita en los años posteriores a las dictaduras argentina y chilena.

El desencanto experimentado frente a la corrupción enquistada en los gobiernos neoliberales genera, en muchos escritores, la necesidad

---

[1] Una visión positiva o celebratoria en cuanto a los aspectos supuestamente igualadores y democratizantes de la cultura global es la que formula José Joaquín Brünner. *Globalización cultural y posmodernidad*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 1998. Si bien tiene en cuenta el miedo, la ansiedad, la incertidumbre que invaden el estado de ánimo de gran parte de la población, los interpreta como un mecanismo de resistencia al cambio. Atribuye estas experiencias a una supuesta incapacidad de adaptación o como una actitud que sintetiza la expresión del miedo a atravesar el umbral que separa dos épocas. En su interpretación la globalización sería no solo inevitable sino hasta deseable, en tanto desarma las antiguas divisiones nacionales e ideológicas y propone un sistema de producción material y simbólica aparentemente descentrado, no jerárquico, universal y democrático.

de retomar los nudos ciegos de la historia. Con este propósito retratan personajes históricos olvidados o secundarios y dan primacía a detalles menores en tanto alegorías de la encrucijada en que discurren el pasado y el presente del país. El problema de la representación continúa como foco de interés en los años de la posdictadura, como tensión y conflicto de las interrelaciones entre la experiencia y el lenguaje. El campo intelectual se redimensiona a partir de los regímenes neoliberales. Masiello se refiere a las formas en que el arte y la literatura nos obligan a pensar en estrategias de resistencia interpretativas, útiles para interrogar el pasado y conducir a un futuro de interacciones posibles. Asimismo, al modo de rechazar el paquete de productos culturales ya ensamblados (ready-made) y las ideas que el neoliberalismo pone a nuestro alcance. La experimentación cultural propone entonces modos de pensar que inducen a enfoques alternativos para aprehender las formas sociales. Los debates expuestos por los críticos durante la dictadura continuaron en épocas democráticas, vinculados con la representación de lo *popular* –categoría que incluye la subalternidad y considera una conceptualización de figuras marginales y delictivas –. En consonancia con los postulados de este enfoque, los sujetos populares representan para la crítica cultural una oposición al Estado que se expresa a través de la nostalgia por el populismo. Si los sujetos populares dieron nombre a esta oposición al Estado y posibilitaron los debates desarrollados por los críticos durante la dictadura, en el período de la transición democrática, esas mismas figuras comienzan a ser vistas con recelo por los intelectuales. Masiello sostiene además:

> A pesar de que el apetito por lo *popular* responde globalmente al fetiche posmoderno y permite a los intelectuales construir un campo de diferencia [...] en democracia la subalternidad se convierte en el foco de la desconfianza. Lo popular, que viene a ocupar el lugar de los grupos marginales en la sociedad, está considerado como el elemento perturbador que atenta contra el conjunto social [...] En su reemplazo los temas de género han logrado despertar nuevamente el interés crítico y han dado pie a un campo de "diferencias" artísticas novedosas. Es decir, el terreno del género ahora ofrece las posibilidades de diferencia política y estética que antes habían ofrecido los sujetos populares; nos permiten exami-

> nar la distancia crítica entre la experiencia y la representación a través de las metáforas y prácticas sexuales (2001: 35).

La perspectiva de esta crítica y sus reflexiones sobre la cultura argentina y chilena de las últimas décadas nos proveen de argumentos para leer las producciones de determinados autores que –como es el caso de Shua– intervienen en la dinámica de las nuevas representaciones de un imaginario social sometido a innumerables mutaciones y a las leyes impuestas por la política y el mercado.

Los microrrelatos de Shua, agrupados en *La sueñera* (1984), *Casa de geishas* (1992), *Botánica del Caos* (2000) y *Temporada de fantasmas* (2004), evidencian una reflexión constante acerca del género; exhiben las tensiones impuestas por la brevedad, el fragmentarismo y su recurrencia a un lenguaje cargado de ironía, con frecuencia de sarcasmo. Además de la preocupación por la forma, se vislumbra en ellos una tentativa de experimentación con el lenguaje que explora metamorfosis, hibridaciones y las diferencias de género.

Al enfocar el lugar de *Aquí pasan cosas raras* en la literatura argentina, señalamos las dificultades de circulación que tuvo, en atención a las contingencias políticas del contexto. En otro extremo, *La sueñera* aparece meses después de haberse concretado la recuperación de las instituciones democráticas en el país; tuvo una limitada difusión, debido a las condiciones económicas todavía precarias y a ciertos conflictos y tensiones surgidos en el mercado editorial, algunos señalados por Valenzuela. Un libro contemporáneo del de Shua es *Cuentos del exilio* (1983), de Antonio Di Benedetto, que incluye un apartado de textos breves, «Espejismos». En la década de 1990, con circunstancias menos adversas, el libro de Shua se reedita y comienza a circular en un contexto que sienta las bases del éxito editorial que hoy acompaña al género. En el prólogo a *Casa de Geishas* (1992) la autora señala:

> En 1984 publiqué *La sueñera* [...] ese libro tuvo pocos lectores, pero muy calificados, y recibió de ellos halagos y alabanzas. El entusiasmo de estos lectores fue lo que me llevó a volver a intentar el género. No sin cierto temor a decepcionarlos (también en literatura lo que se gana en experiencia se pierde en espontanei-

dad), me decidí a escribir *Casa de geishas*, que doy a conocer con la siguiente salvedad:

Segundas partes nunca fueron buenas. Se abalanzan cruelmente sobre las primeras, desgarrándolas en jirones, hasta obligarme a publicarlas también a ellas (1992: 7).[2]

Con frescura y gracia, Shua apunta a la relación entre ambos libros y a la necesidad de publicar otra vez los materiales de la década precedente.[3] A pesar de las presunciones, *Casa de geishas* afianza la poética de lo breve y todavía revela ciertas tensiones referidas a la restringida circulación del género, que en forma paradójica se revierte en años inmediatamente posteriores. Podemos afirmar que antes de finalizar la década en que aparece *Casa de geishas*, la situación planteada por la autora en el prólogo –la de contar con escasos y calificados lectores para *La sueñera*–, cambia. En la actualidad, y aún antes de finalizar el siglo XX, los libros mencionados han contribuido a establecer un canon y se convirtieron en paradigmas del microrrelato en la literatura argentina y latinoamericana. Así lo prueban los numerosos estudios críticos consagrados a las ficciones breves de la autora, en particular los enfoques de la crítica de género (Francisca Noguerol, Rhonda Dahl Buchanan, Ksenija Bilbija, entre otros). En 1992 también Marco Denevi da a conocer un conjunto de minificciones, *El jardín de las delicias*, en donde recrea mitos clásicos, sumándose a una perspectiva que comparte con Shua, la del erotismo.

En años más recientes, una buena cantidad de textos argentinos (poéticos y narrativos) enfocan la mirada sobre Oriente, en un gesto diferente al exotismo de los modernistas. La elaboración de esta estrategia busca dirigirse a un referente mediatizado por otro contexto en el que intervienen nuevas representaciones. La crítica denomina a esta tendencia *el Oriente posmoderno* y vislumbra sus inicios en la construcción del tropo oriental en *Facundo* de Sarmiento. Este autor insiste en comparar la barbarie argentina con la de las hordas beduinas de Oriente medio. En el contexto de las vanguardias, la reaparición del

---

2 Las bastardillas corresponden al original.

3 *La sueñera* fue publicada por segunda vez en 1996 por Alfaguara.

mismo gesto se advierte en Roberto Arlt y en Borges, este último preocupado por ahondar en los misterios de la cultura oriental; la preocupación por el Oriente continúa y llega hasta la escritura argentina contemporánea, pero de esta cuestión y de las referidas al funcionamiento refractario de la literatura en el contexto de la globalización, nos ocuparemos en el apartado correspondiente a *Casa de Geishas*.

2. Sueños

El sueño, esa nieve dulce
Que besa el rostro, lo roe hasta encontrar
Debajo, sostenido por hilos musicales,
El otro que despierta.

Julio Cortázar

La sueñera[4] postula una poética del sueño que impregna la realidad reconocible y la transforma, de modo imperceptible, en un mundo onírico o de pesadilla, al descubrir para el lector situaciones que conjugan tanto el horror como el humor absurdo. El texto evidencia una doble filiación (kafkiana y borgeana). La primera se manifiesta en el epígrafe tomado de la obra de Max Brod y en referencias explícitas en el cuerpo textual. La segunda, en la concepción poética del libro ligada a la idea, tan reiterada por Borges, de que existimos en la medida en que somos soñados por alguien.

El volumen se presenta como una serie numerada de doscientos cincuenta fragmentos, vinculados por su temática y acompañados por pequeñas ilustraciones que remarcan su carácter experimental. Cada

[4] El título fue tomado del poema de Borges «La fundación mitológica de Buenos Aires», cuyo inicio es la pregunta. «¿Y fue por este río de sueñera y de barro/ que las proas vinieron a fundarme la patria?». La autora declara: «En un diccionario de argentinismos encontré el significado de "sueñera", que no todos los argentinos conocen. Tener "sueñera" es tener sueño, ganas de dormir. Lo curioso es que muchos (sobre todo en el extranjero) le dan a la palabra el significado incorrecto de "soñadora", o "mujer que sueña"». Entrevista con Rhonda Dahl Buchanan (2001: 315).

una de las piezas constituyen parcelas de sentido, cuya peculiaridad es que ninguna tiene en cuenta a las demás, a pesar de que el lector las encuentra reunidas en una serie. Sin embargo, el conjunto que las agrupa no cumple, a veces, con la regla de cierre de los discursos articulados, lo que genera un efecto de asistematicidad y de incompletud. Se trata sólo de un efecto, porque cada texto es perfectamente aislable de la serie sin sufrir consecuencias en la instancia interpretativa; sin embargo, si se leen en conjunto potencian su significación.

Lauro Zavala considera que tanto *La sueñera* como otros volúmenes que conservan similitudes formales entre sí, constituyen *series fractales* y son ejemplos de «narrativa posmoderna»[5], debido a la naturaleza fragmentaria, irónica e intertextual que las identifica. Para el crítico:

> Una *serie fractal*, en términos de minificción, es aquella en la que cada texto es literariamente autónomo, es decir, que no exige la lectura de otro fragmento de la serie para ser apreciado, pero que sin embargo conserva ciertos rasgos formales comunes con el resto. Lo que está en juego en esta estructura literaria es un problema de escala, pues en una extensión muy breve [...] cada texto pone en juego un conjunto de elementos temáticos y formales que lo definen como indisociablemente ligado a la serie a la que pertenece, y cuya similitud haría pensar que entre todos ellos existe un aire de familia (2001: 178).

Es interesante ver cómo la autora reivindica la paternidad de Borges, quien introduce en sus ficciones, por un lado imágenes del

---

5 Esta afirmación sería hasta cierto punto objetable si pensamos que la escritura fragmentaria se remonta a los vestigios heredados de la antigüedad clásica; en la modernidad fueron los románticos alemanes –como se ha indicado anteriormente– quienes elaboraron textos deliberadamente fragmentarios. Por otra parte, hay que considerar que las formas breves poseen una larga historia en diversas literaturas; en igual medida recuérdese que el microrrelato hispanoamericano tiene sus raíces en las experiencias innovadoras de la vanguardia histórica y en las de algunos escritores modernistas. De todas maneras, el análisis de Zavala sobre las estrategias narrativas en *La sueñera* es el más completo y detallado.

sueño que alteran la realidad y, por otro, la idea de que nuestra existencia es producto del sueño de alguien. En el texto 69, se lee: «Despiértese, que es tarde, me grita desde la puerta un hombre extraño. Despiértese usted que buena falta le hace, le contesto yo. Pero el muy obstinado me sigue soñando» (33). No obstante lo acotado del espacio, se articula un mecanismo en el que la simple repuesta da pie a la continuidad de un sistema de pensamiento en diálogo con la concepción borgeana, prolongaciones del antiguo juego entre sueño y realidad, tributaria además del empirismo idealista de George Berkeley.[6] Al respecto, cobra valor la aclaración de Shua referida al título, que para nada implica la sola actividad de un sujeto soñante o mujer soñadora, sino que manifiesta un estado de propensión al sueño (somnolencia, modorra, adormecimiento, duermevela), ni sueño ni vigilia. Además fija cierta espacialidad (estar «entre»), en el intersticio donde la caótica e informe materia de los sueños se confunde con la realidad y da origen a los pequeños bocadillos de ficción.

Esta diferencia nos recuerda a la que establece Gastón Bachelard (1982) entre *sueño y ensoñación*. El filósofo recurre a una diferenciación elemental entre los géneros –sus observaciones se limitan a «situaciones oníricas»–, para precisar cómo lo masculino y lo femenino, especialmente lo femenino, trabajan nuestras ensoñaciones. Apela a la psicología de las profundidades (Carl G. Jung) para remarcar la profunda dualidad de la psiquis humana, poniendo esta dualidad bajo el doble signo de un *animus* y un *anima*. Para Bachelard el *sueño*, entonces, corresponde al *animus* y la *ensoñación* al *anima*.

El estudio de la ensoñación, de acuerdo con esta abarcadora propuesta, debe ser encarado por la fenomenología. Los psicólogos –nos dice el autor– estudian el sueño, «el sorprendente sueño nocturno, pero le prestan poca atención a las ensoñaciones, ensoñaciones que, según ellos, no pasan de ser sueños confusos, sin estructura, sin historia, sin enigmas, es decir, la materia nocturna olvidada durante el día» (1982 24). Si la materia onírica –agrega más adelante Bachelard– se

---

6 En su concepción filosófica, como se sabe, no existe ninguna garantía de que la realidad continúa existiendo cuando uno deja de experimentarla a través de los sentidos.

condensa un poco en el alma del soñador, la ensoñación cae en el sueño; los accesos de ensoñación, estudiados por los psiquiatras, de algún modo obturan el psiquismo, la ensoñación se vuelve somnolencia, el soñador se duerme. Una especie de destino de caída marca así la continuidad de la ensoñación en el sueño. La fenomenología es precisamente la que puede determinar la clara distinción entre *sueño* y *ensoñación*, puesto que la posible intervención de la conciencia en la ensoñación es capaz de proporcionar un signo decisivo.[7]

2.1. La tradición oral

En *La sueñera* las relaciones entre las diversas series que configuran el texto suceden al mismo tiempo en el interior del libro y fuera de él, en el diálogo instaurado con otros discursos literarios o extraliterarios. En torno a la tradición oral, por ejemplo, es posible organizar una serie de textos que reescriben, modificando, versos y canciones infantiles atesoradas por el imaginario popular. «Mi mamita es una rosa y mi papito es un clavel...» (82) acaba siendo una relación imposible y condenada por todos, que da origen a un «pobre injerto híbrido»: el narrador o narradora, quien sólo espera marchitarse en un florero de mal gusto. La anfibología nos conduce a leer en el sujeto emisor que dice yo, la voz del propio texto (y con ella la del género), dispuesto a desnudar su origen espurio y a expresar el desengaño frente a cualquier expectativa de lectura. En idéntica medida, el valor de la belle-

---

7 El autor explica por qué la ensoñación deber ser abordada por la fenomenología: «Habría que preguntarse incluso si en este "adormecimiento" el propio inconsciente retomará su acción en los sueños del dormir verdadero. Y la psicología trabaja hacia los dos polos del pensamiento claro y del sueño nocturno, segura de este modo de tener controlado todo el dominio de la psiquis humana. Pero hay otras ensoñaciones que no pertenecen a este estado crepuscular en que se mezclan vida nocturna y vida diurna. Y la ensoñación diurna merece, por muchos aspectos, un estudio directo. La ensoñación es un fenómeno espiritual demasiado natural –demasiado útil también al equilibrio psíquico– para que se lo trate como un derivado del sueño, para que se lo incluya sin discusión en el orden de los fenómenos oníricos» (1982: 24).

za es cuestionado, entendido como bien perecedero por el prematuro escepticismo del retoño que atisba el triste fin de sus días.

El patito temeroso de «todos los patitos se fueron a nadar...» (99) deviene hermano siniestro con aspiraciones de hijo único, razón por la cual envenena las aguas del estanque donde irán a bañarse los otros inocentes. La niña protagonista de «los zapatitos me aprietan, las medias me dan calor...» (80), termina con los piernas destrozadas por el ácido que comenzó a corroerle los pies ni bien se hubo calzado, mientras el maldito muchachito de enfrente estalla en carcajadas contemplando el trágico suceso, supuestamente provocado por él.

Las relecturas de la cursilería y el lugar común abandonan la perspectiva emparentada con gestos tiernos de la infancia, ya que efectúan, a instancias del humor malevolente y corrosivo, un proceso de distanciamiento en el lector, y son capaces de devolvernos una visión irreverente, desacralizada acerca de las cristalizaciones de ciertos aprendizajes y de modelos culturales desgastados por el uso. Estos gestos subvierten los valores establecidos, enjuician los aspectos ramplones de la vida contemporánea y desarticulan las estructuras del discurso patriarcal, cuya hegemonía persistió durante siglos en las sociedades occidentales.

2.2. La serie kafkiana

La estructuración en serie no es propiedad exclusiva y funcional de un libro, como en este caso, dado que una serie puede, por mediación del proceso de lectura, generar otros encadenamientos (mayores o menores) dentro de un libro o fuera de él, en diálogo con otro(s) texto(s) y libro(s), o entablar vínculos entre apartados específicos o secciones bien diferenciadas de un volumen en particular, o de varios volúmenes entre sí. La productividad y los usos de estas relaciones en la instancia de lectura son altamente complejos, pero el problema se ilumina, en parte, cuando pensamos nuevamente en la relevancia conferida, en otros capítulos, a las antologías, ya que los productores de éstas trabajan agrupando fragmentos, elaborando series con el ánimo de legitimar el corpus seleccionado. De esa manera se llega a confi-

gurar subsistemas dentro del sistema genérico más vasto.[8] Pensemos también en el diálogo intertextual entre libros y entre literaturas mediante reconocidos mecanismos (simulacro; alusión, parodia, pastiche).[9]

La heterogeneidad del corpus de microrrelatos, las articulaciones móviles que posibilitan agrupamientos de textos diversos, de autores diversos, de culturas distantes en el espacio y el tiempo, desalojan la imagen del libro entendido como totalidad y engendran, en cambio, la idea del fragmento y de la serie, indisolublemente asociados, funcionando en redes de sentidos –el libro infinito de Borges–, en la figura de una constelación de series. *La constelación de fragmentos y series es un instrumento útil para delimitar fronteras dentro del género y fuera de él. Sirve para incluir o excluir textos de la órbita genérica, para agregar o desagregarlos de un libro. Opera por semejanzas, variaciones, repeticiones y diferencias. La figura de la constelación de series posibilita subvertir la idea tradicional de autor y de obra; nos permite atravesar límites geográficos y culturales, y nos ayuda a organizar una cantidad de relaciones (genealogías, tradiciones, parejas, ciclos, series y otros recortes fragmentarios), según lo explicamos al enfocar nuestras lecturas.*

El acápite del libro constituiría en sí mismo un microrrelato y forma una constelación en serie con otras tres variantes del cuerpo textual (textos/«sueños» 66, 67 y 68). La anécdota refiere una visita de Kafka a la familia Brod. En la ocasión, el escritor ingresa en la sala y despierta al padre que dormita en un sofá, pero en lugar de disculparse le dice: «Por favor, considéreme usted un sueño». En el tríptico señalado, la voz narrativa asume la perspectiva del padre de Brod

---

[8] Un sistema genérico es, por ejemplo, la novela y a los subsistemas lo conforman las variantes: novela epistolar, psicológica, histórica, policial, etc. El microrrelato, en tanto sistema, igualmente contiene multiplicidad de realizaciones que configuran subsistemas, oportunamente mencionados.
Como se advertirá en las páginas que siguen, nuestra propuesta es deudora de los postulados de Gilles Deleuze y Félix Guattari sobre el *rizoma* y conceptos tales como *polifonía* (Mijaíl Bajtin), *intertextualidad* (Julia Kristeva) y el de escritura como *palimpsesto* (Gérard Genette).

repitiendo la frase kafkiana en la que introduce ligeros matices y modificaciones. En la primera, Brod padre porfía y se mofa del señor K., pues considera ingenua la pretensión de convencerlo, por la vía afirmativa e irónica, de que es un sueño. Leamos: «Considéreme usted un sueño, dice el señor K. con voz infinitamente suave para no despertarme, mientras corre en puntas de pie por mi habitación. El muy ingenuo pretende hacerme creer que no lo es» (33).

El padre de Brod no lee la ironía ni el humor kafkiano de la atenuada proposición «Considéreme usted un sueño» en un solo sentido posible, desviado, diferenciado de su sentido primigenio; para decirlo mejor, decide no interpretar la ironía como tal y, en su lugar, lee el sentido paradojal del enunciado. Entonces, el señor K. sí es realmente un sueño para el viejo Brod y por ende la ironía, para él, no pasa de ser un intento disuasorio de la verdad que busca enmascarar. Los otros dos componentes de la serie (sueños 67 y 68) conservan una estructura semejante pero no idéntica; en especial, se modifican los finales, intercalando reflexiones sobre el mismo acontecimiento. En el segundo término de la serie, la voz de Brod padre se pregunta: «¿Es que acaso algún sueño verdadero podría atreverse a interrumpir el mío?» y en el tercero agrega: «Pero si usted es un sueño, señor K., ¿qué queda para mí?» (33).

El acontecimiento (soñar) es el efecto que el señor K. promueve en el soñante (el viejo Brod) en los tres movimientos de la serie que expresan una relación entre las proposiciones produciendo sentidos por repetición y diferencia. La proposición de K. designa un estado, manifiesta una creencia, significa una afirmación y tiene un sentido, lo que Brod destruye al no leer la ironía y considerar ingenuo a K. por hacerle creer lo que no es. Al mismo tiempo el viejo Brod cumple, al otorgarle un sentido literal, con la sugerencia de K. y la potencia en los movimientos, en las repeticiones de la diferencia que hace proliferar los interrogantes del segundo y el tercer término de la serie. En la relación de ambos términos se revela la paradoja de la pregunta por el sentido de la escena, formulada en dos direcciones a la vez, primero de manera oximorónica ¿es un sueño verdadero? Y luego, si K es un sueño, ¿Qué queda para mí?, reflexiona el soñante. ¿Quién sueña a quién?

La paradoja, para Gilles Deleuze (1989), se revela como algo muy distinto de la *doxa* constituida por el «buen sentido» y «el sentido común». El «buen sentido» se expresa en una dirección, en un orden que debe mantenerse, y tal dirección es determinada partiendo de lo más diferenciado a lo menos diferenciado, de lo singular a lo regular. La paradoja, en cambio, no admite separar sentidos. No es factible asignarle a la paradoja un «buen sentido» ni «sentido común» porque indica dos sentidos simultáneos al remarcar el sinsentido de una identidad perdida, no reconocible. Deleuze afirma: «la paradoja es primeramente lo que destruye el buen sentido como sentido único, pero luego es lo que destruye al sentido común como asignación de identidades fijas» (1989: 27).[10]

El epígrafe, en tanto paratexto, situado en la exterioridad, ingresa desde los bordes al centro del libro, espacio de los sueños, para constituirse en serie por repetición y diferencia con los otros tres textos/sueños 66, 67 y 68, y establecerse, en conjunto, como variantes de la dicotomía «soñador-soñado», una recurrencia literaria que trasciende las fronteras del género. Kafka, citado en la anécdota de Brod, se transforma en el señor K. de la serie, con lo cual pasa a ser una entidad que migra de la realidad a la ficción.[11]

---

[10] De acuerdo también con Deleuze: «Subjetivamente, la paradoja rompe el ejercicio común y lleva a cada facultad hasta su límite propio, hasta lo incomparable, al pensamiento hasta lo impensable que él mismo es el único que puede pensar, a la memoria hasta el olvido que es a la vez su inmemorial, a la sensibilidad hasta lo insensible que se confunde con lo intensivo [...] La paradoja comunica a las facultades rotas esa relación que no es de buen sentido, situándolas sobre la línea volcánica que hace llamear a la una ante la chispa de la otra, saltando de uno a otro límite. Y, objetivamente, la paradoja hace valer el elemento que no se deja totalizar en un conjunto común, pero también la diferencia que no se deja igualar o anular en la dirección del buen sentido. Con toda razón se dice que la única refutación de las paradojas está en el buen sentido y en el sentido común como tales; pero, a condición de que se les dé todo de por sí, el papel de juez y de parte a la vez, lo absoluto junto con la verdad parcial» (1988: 265-266).

[11] Recuérdese que en la obra de Kafka los personajes se denominan K. (*El proceso*, *El castillo*) y Karl es el nombre de Rossman en *América*. Dichas marcas señalan la subsistencia de entidades (ciudades, personas) que tienen exis-

Cuando el viejo Brod dice en el sueño 67: «es que acaso algún *sueño verdadero*[12] podría atreverse a interrumpir el mío» está indicando la borradura de límites entre sueño y realidad, aunque en la ficción todo sueño acaba siendo verdadero y por tanto tiene existencia real en ese universo recreado. El problema instaura la separación, las diferentes jerarquías de los encadenamientos de la serie con respecto al paratexto (el acápite), que no pertenece al dominio de la ficción, pues se trata de una anécdota relatada por Max Brod en la biografía sobre Kafka. Este carácter no-ficcional diferencia al epígrafe de los otros tres componentes, ficciones generadas a partir de la repetición de la anécdota humorística y sus variantes. La serie fue pensada en función del valor de la repetición, en tanto transgresión, excepción, manifestación constante contra lo particular que se encuentra sometido a la ley.

En la propuesta deleuziana, la repetición corresponde al plano del humor y la ironía, y se constituye en una universalidad contrapuesta a las generalidades que configuran la ley (1988: 40-43). En el movimiento contra la ley, contra los órdenes establecidos, la materia de los sueños promueve el retorno al caos, allí donde todo es posible sin obediencia a las leyes de la causalidad, por ejemplo. La serie nos incita a leer los microrrelatos sobre el señor K (homenaje literario a Kafka metamorfoseado en personaje de ficción) y los efectos de sentido generados a partir de sus relaciones. Por último, esta serie se constituye en punto de fuga, abierto al flujo de innumerables intertextos: de Kafka en Shua, guiños de Shua a Kafka (cultor del género); las réplicas humorísticas a otros escritores que, a su vez, homenajean y dialogan con él en los espacios de las series infinitas, factibles de relacionar dentro del sistema genérico y más allá.

La influencia de Kafka es perceptible en Borges y también en Monterroso que rescata el humor kafkiano tan poco explorado por la

---

tencia en la realidad y migran a la ficción; puede tratarse de personas reales, de personajes históricos, por ejemplo, o del autor empírico como en estos casos. Entre el abigarrado corpus teórico sobre el problema de la ficción pueden consultarse Walter Mignolo: «Sobre las condiciones de la ficción literaria» (1984: 57-112).

12 El énfasis de esta expresión es nuestro.

crítica. Tanto estos dos autores como Juan José Arreola, reaparecen en el universo de los sueños recreado por Shua, territorio de libertad, de simultaneidad en donde toda ocurrencia o paradoja es posible.[13] Monterroso, en una entrada del «diario» *La letra e* (1987), relata:

> La verdad es que Kafka me ha acompañado desde hace mucho tiempo, y que me gusta recordar que allá por 1950 un grupo de escritores, entre los que se encontraba Juan José Arreola, más tarde su admirador incondicional, habíamos instituido un premio de 25 pesos (moneda nacional) para quien fuera capaz de leer *El proceso*, y de demostrarlo; o de releer las aventuras del adolescente Karl Rossman en *América* (mis preferidas); o evocar las ocasiones en que he estado en Praga y he ido a ver con cierta fascinación el segundo piso en que Franz vivió con su familia y en cuya esquina hay una cabeza de hierro suya con dos flechas. Y desde ahí, desde un ángulo propicio, contemplar el castillo, allá lejos pero al mismo tiempo cercano, imponente y misterioso; y después ir a la casita de la calle de los alquimistas, en la que ahora se sabe que Franz no vivió y que antes era conmovedor imaginar cómo era la casa en que había vivido ascéticamente, y escrito sus interminables postergaciones (1987: 10).

Transcribimos buena parte del texto a fin de mostrar cómo el autor vuelve moroso el relato, demorándose en dilaciones al estilo kafkiano, para referir su participación en una mesa de homenaje al natalicio del escritor. Finaliza el comentario diciendo, con elegante humor, que aprovechó una pregunta del público para declarar «en serio y hasta con énfasis» –escribe Monterroso– que en el pleito de Kafka contra el padre, él estaba a favor del padre. La moderadora entonces, tratando de evitar polémicas mayores, dio por concluido el acto. A Monterroso y a Arreola les conmueve la potencia de la postergación y el sentido de la espera en la obra de Kafka. Tal vez por este motivo, Arreola igualmente le rindió tributo en «El guardagujas», relato concentrado

---

[13] Recuérdese el inolvidable prólogo de Borges a *La metamorfosis*, la confesada admiración y los homenajes de Monterroso en «La cucaracha soñadora» (*La oveja negra y demás fábulas*) y «La cena» (*La palabra mágica*).

en el discurrir de la conversación entre el empleado de ferrocarril y un viajero sumido en la angustiosa espera de un supuesto tren, que tal vez nunca llegue a abordar. Borges, otro hito en la constelación, escribe en el prólogo a *Confabulario:* «la gran sombra de Kafka se proyecta sobre el más famoso de sus relatos, "El guardagujas", pero en Arreola hay algo infantil y festivo ajeno a su maestro, que a veces es un poco mecánico» (1985: 7).

Este recorrido disparado hacia otros puntos de la constelación nos ha permitido dibujar una figura aproximada en el universo de los sueños, en las ficciones y fuera de ellas (la anécdota, el comentario, un prólogo) para retornar a un texto/sueño, el 212, nostálgica y tierna evocación del cuento de Arreola. En esta versión la repetición opera por reducción y modificación del original en el simulacro de copia, en el sentido de que el texto no se atiene a la simple imitación sino que operan en él la *alusión* y la *transformación*:

> Esperando la llegada del tren en la mitad del campo, vestidos de domingo, conversando, compartiendo el contenido de las cestas, sin preocuparse por la ausencia de terraplén, de durmientes, de vías, con la gozosa, silenciosa certeza de que ningún absurdo tren vendrá a quebrar las dulzuras de la espera (1986: 86).

La modificación afecta por igual al cuento, tanto temática como formalmente, no sólo porque altera su estatuto genérico –es decir, deja de ser cuento y la repetición, abreviada y concentrada, supone la transformación del cuento en microrrelato– sino que también el sentido de la espera abandona su carácter angustioso. El viajero de Arreola, ansioso de abordar el tren, pregunta y repregunta a su interlocutor la razón de la tardanza; el guardagujas, por su parte, esgrime infinidad de argumentos, hasta agotarlos, con el único fin de prolongar el tiempo de la espera. La postergación en el relato no se experimenta, en absoluto, como «las dulzuras de la espera» ni tampoco la amabilidad del guardagujas atenúa la desesperación ni la angustia, que provocan en el viajero las dilaciones argumentativas de aquél.

A raíz de las mutaciones experimentadas en el simulacro de copia, consistentes en alterar la índole genérica y hacer diferir el sentido del original, es admisible interpretar la respuesta irónica del texto, que

alude a los dos personajes sin nombrarlos, compartiendo la conversación, despreocupándose de aquello que no existe. Tal vez asumiendo con sabiduría y sin sobresaltos que la espera se sitúa en una dimensión utópica, porque el tren no tiene posibilidades concretas de arribar a destino. Desprovista de la intrincada argumentación, la copia desfigura, por un lado, la densidad de los diálogos que tornan insoportable la realidad de la postergación; y por otro, la desoladora experiencia del absurdo en el original. La copia, entonces, pierde el carácter de copia y se constituye en simulacro de copia. El texto resultante de las relaciones intertextuales se encuentra próximo al modelo, pero se transforma en otro texto, instalado en un marco genérico distinto del cuento, ya que responde a las convenciones y a la extensión propias de un microrrelato.[14]

En la versión de Shua, la certeza de que nada habrá de quebrar las dulzuras de la espera, desvía el sentido del original –de Arreola– y lo

---

[14] Utilizamos aquí las ideas deleuzianas sobre el simulacro y la copia, por una parte; por otra, nos referimos concretamente a uno de los cinco tipos de *transtextualidad* o trascendencia textual del texto propuestos por Gérard Genette, la «transformación». Este autor restringe el uso de la noción kristeviana de *intertextualidad*, que le sirve de base para su paradigma terminológico, al primero de los cinco tipos que propone; los otros cuatro son: el *paratexto*, la *architextualidad*, la *metatextualidad* y la *hipertextualidad*. La intertexualidad, según su perspectiva, se circunscribe a la relación de copresencia entre dos o más textos, a la presencia efectiva de un texto en otro (cita, plagio, alusión). En tal aspecto el microrrelato 212 de Shua evoca más o menos explícitamente el cuento de Arreola, sin necesariamente citarlo. Así opera, en este caso, la relación de transformación entre el *hipotexto* («El guardagujas») y el *hipertexto*, el relato de Shua. Genette, explica: «*Hipertextualidad*. Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. Como se ve en la metáfora *se injerta* y en la determinación negativa, esta definición es totalmente provisional. Para decirlo de otro modo, tomemos una noción general de texto en segundo grado [...] o texto derivado de otro texto preexistente. Esta derivación puede ser del orden, descriptivo o intelectual, en el que un metatexto [...] "habla" de un texto [...] Puede ser de orden distinto, tal que B no hable de A, pero que no podría existir sin A, del cual resulta al término de una operación que calificaré, también provisionalmente, como *transformación*, y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo» (1989: 14).

acerca de otro modo a la obra de Kafka, cuyo gran tema es la interrupción, la interferencia que impide llegar a destino.[15] Sin embargo, la ironía desaloja toda incertidumbre del texto y lo distancia también del estilo kafkiano, consustanciado con el arte de narrar la suspensión y la postergación. Las relaciones se desarmonizan al producir la inversión de las marcas de origen, ofreciendo una versión deformada y desviada del original (festiva, anotaría Borges) que vuelve al origen, al precursor primario de la serie, a la estrella polar de la constelación: Kafka.

La relación entre el texto de Arreola y el de Shua es bastante particular y admitiría ser leída bajo la impronta de los procedimientos escriturarios utilizados por Borges, de acuerdo con la teoría de Gérard Genette. Una de las operatorias textuales a la que más frecuentemente acude el escritor argentino es la *transformación* con fines serios, es decir, lo que Genette denomina *transposición por condensación*; ésta consiste en transformar el original por medio del resumen. La pregunta que nos suscita el texto de Shua es la siguiente: ¿Hasta qué punto la transformación alcanza fines lúdicos o serios? De hecho, si pensamos en las caracterizaciones de la transformación y de la imitación, que Genette ha estudiado en profundidad, estaríamos ante la presencia de un texto de sesgo irónico, pero que no es paródico ni caricaturesco, sino que fue escrito, según creemos, con la idea de homenajear a sus predecesores.

El contacto entre dos textos, en la propuesta de Genette, puede manifestarse bajo la forma de la *imitación* o de la *transformación*. Ambos procesos pueden admitir a la vez fines lúdicos, satíricos o serios. Cuando la *transformación* adquiere el carácter de imitación lúdica nos encontramos en el terreno de la *parodia*; en cambio, si la transformación es seria estamos frente a la presencia de una *transposición*. Otra posibilidad es que si en lugar de transformar un texto se lo imita, tal imitación llega a obtener tres modalidades diferentes. La imitación lúdica cobra la forma del *pastiche*, la satírica deriva en la

---

[15] Ricardo Piglia (2005) elabora una sugerente interpretación sobre el arte de la interferencia y la interrupción en Franz Kafka a partir de la correspondencia mantenida entre el escritor y Felice Bauer.

llamada *charge* o *caricatura*, ambas sostenidas en las singularidades estilísticas. A diferencia de ellas, la imitación sería da lugar a la *forgerie* o *continuación*, que consiste en imitar un texto con propósitos no satíricos. Es decir, la continuación produce un lenguaje que imita, a manera de una prolongación, un estilo reconocido a fin de realzar su carácter prestigioso.

El modo de *transformación* producido en el texto 212 lo situaría, de acuerdo con lo explicado, en el dominio de la *transposición*. Esto es así porque, según nuestro criterio, no hay posibilidades de leer en la composición de Shua una demolición paródica o satírica del modelo sino que, por el contrario, admite una lectura en la que se vislumbran el homenaje tierno a Arreola, y por extensión, a Kafka. Existe un polo de tensión en este relato condensado que se sostiene, por un lado, en la inversión y, por otro, en la continuación de la perspectiva con la que Arreola piensa o lee a Kafka. Decimos continuación, ya que tanto Arreola como Monterroso –la línea que hasta cierto punto sigue Shua– rescatan la dimensión humorística, las representaciones alegóricas del absurdo y las situaciones paradojales de la escritura y la biografía kafkianas.

2.3. La literatura y los sueños

El tema de los sueños se remonta al pensamiento milenario del filósofo chino Chuang Tzu (s. IV a.C.) que sedujo por igual a Borges y a Octavio Paz[16], quienes lo asimilaron en la década de 1950 a la cultura latinoamericana. El relato del sueño aludido apareció en la antología de Borges y Bioy Casares (1953): «Chuang Tzu soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre» (1993: 21).[17]

---

[16] «Chuang Tzu, un contraveneno» (1998: 1).

[17] Julio Cortázar piensa sin citarlo en este mismo ejemplo para referirse al papel del sueño en la composición del cuento breve, al que define por su forma cerrada o también por lo que él denomina su *esfericidad*. Además de la *esfe-*

Gastón Bachelard (1982) se ha referido extensamente en su obra al sueño vinculado con la imaginación poética o lo que él denomina la *ensoñación literaria*. Ésta sería como una extraña ensoñación que se escribe, que se coordina al escribirse, que sobrepasa sistemáticamente su sueño inicial, pero que permanece por lo menos fiel a realidades oníricas elementales. En la propuesta, imaginación y materia se asocian dado que una doctrina filosófica de la imaginación, a juicio del autor, debe estudiar las relaciones de la causalidad material con la causalidad formal. El problema se plantea a todo creador, dado que las imágenes poéticas tienen también ellas, una materia. Para tener constancia del sueño que produce un poema, por ejemplo, es preciso percibir algo más que imágenes reales. Es necesario perseguir estas imágenes que nacen en nosotros mismos, cargadas de una materia onírica rica y densa, que es el alimento inagotable para la imaginación material.[18]

---

ricidad considera fundamentales la tensión, la afinidad con el poema y el extrañamiento del autor. Cortázar se pregunta si se sueña despierto al escribir un cuento breve y supone que este interrogante sobre los límites del sueño y la vigilia habría que formulárselo al filósofo chino. En estos textos, según el autor: «la línea verbal que los dibujará arranca sin ningún "think" previo, hay como un enorme coágulo, un bloque total que ya es el cuento, eso es clarísimo aunque nada pueda parecer más oscuro, y precisamente ahí reside esa especie de analogía onírica de signo inverso que hay en la composición de tales cuentos; puesto que todos hemos soñado cosas meridianamente claras que, una vez despiertos, eran un coágulo informe, una masa sin sentido [...] De todas maneras si la analogía es evidente, la relación es de signo inverso por lo menos en mi caso, puesto que arranco del bloque informe y escribo algo que sólo entonces se convierte en un cuento coherente y válido *per se*» (72-73). Más adelante también declara que no hay diferencia genética entre este tipo de cuentos y la poesía como la entendemos a partir de Baudelaire: «La génesis del cuento y del poema es sin embargo la misma, nace de un repentino extrañamiento, de un *desplazarse* que altera el régimen "normal" de la conciencia; en un tiempo en que las etiquetas y los géneros ceden a una estrepitosa bancarrota, no es inútil insistir en esta afinidad que muchos encontrarán fantasiosa» (78). «Del cuento breve y sus alrededores» (1990: 59-82).

[18] En el *Psicoanálisis del fuego* Bachelard se propuso delimitar los diferentes tipos de imaginación mediante el signo de los elementos materiales que han inspirado a las filosofías tradicionales y a las cosmologías antiguas. Sus ideas arraigan en la posibilidad de fijar, en el reino de la imaginación, una ley de los cuatro elementos que clasifique las diversas imaginaciones materiales según

Las visiones y el trabajo con la materia de los sueños están emparentados con la poesía a través de los juegos de palabras y de la multiplicidad de sentidos que despiertan los recursos utilizados por Shua para trabajar la lengua. Por esta vía el tema entronca con los sueños medievales y renacentistas, con Shakespeare.[19] La pregunta de Próspero al final de *La tempestad*: «¿De qué materia están hechos los sueños?» se responde, en el texto 12, desde el discurso coloquial: «Los míos están hechos de queso Gruyère y son muy ricos, un poquito picantes. Eso sí: con los agujeros hay que tener cuidado» (13). Calderón de la Barca es recordado en la inmortal reflexión de Segismundo: «la vida es sueño» a través del comentario: «Como si no tuviera, precisamente él, suficientes pruebas de lo contrario»(45), con lo que se invierte la significación del clásico.

Los románticos dieron idéntica primacía a los aspectos relacionados con los sueños y esta línea de pensamiento llega hasta el surrealismo. Se trata de otra influencia visible, en la que se altera la realidad al transformarla por el absurdo, de modo inconcebible, jugando en el límite de una dimensión que suspende o modifica las reglas de lo posible. Se observa, entonces, una extensa tradición literaria amalgamada en la hibridación con otros discursos (orales y escritos), de procedencia muy diversa, que recurren en la elaborada poética del libro, comprendida en la literatura que Genette denomina «de segundo grado». La relación del microrrelato con el discurso poético aparece esbozada en *La Sueñera*, pero se explicitará algunos años después en el prólogo a *Botánica del caos*.

---

se vinculen al fuego, al aire, al agua o a la tierra. Toda poética, según su pretensión, debe recibir componentes, aunque éstos sean débiles, de esencia material. Buenos Aires. Shapire, 1953. [Sin fecha de la edición original en francés]. Ver también *El agua y los sueños*. 1942. México: Fondo de Cultura Económica, 1978. *El aire y los sueños*. 1943. México: Fondo de Cultura Económica, 1958. En una obra posterior retoma estas tesis, de acuerdo con el método fenomenológico, consagradas a la imaginación poética. *La poética de la ensoñación*. 1960. México: Fondo de Cultura, 1982.

19 Estos aspectos fueron estudiados en parte por Mario Goloboff. «Soñar en *Casa de geishas* (sobre obras de Ana María Shua)» (Dahl Buchanan, 2001: 189-194).

La modificación de las reglas de lo posible y la alteración de la realidad, en ocasiones, emerge a instancias del procedimiento usado por Borges en el idioma analítico de John Wilkins, el de la enumeración de elementos heterogéneos:

> «hay neones y lebistes. Hay peces luchadores de Siam. Los neones se mueven en bandadas. A los lebistes les flamea la cola. Los peces luchadores de Siam se llaman betas y comen vibrátiles tubifex. Todos son tropicales. Las altas temperaturas los favorecen. En mi cabeza se reproducen con facilidad» (17).

La enumeración caótica funciona como metáfora de los materiales, de los restos con que se forman los sueños en el inconsciente (estructurado como lenguaje), mediante las funciones de condensación y desplazamiento, que en el libro, estableciendo analogías, podrían ser además de peces multiplicándose a destajo: «producto decididamente híbrido el de mis relaciones incestuosas con el ombú macho» (64) –sentencia la autora– o bien, «obsesiones sin patas se arrastran por mis circunvoluciones –sus meandros–. Hacen crisálida en el lecho de neuronas con resultados alados y asombrosos que algunos llaman sueños» (64). Los sueños engendran sorprendentes asociaciones y sostienen la disparatada lógica de los textos, unidos, desde el punto de vista temático, a la imaginación literaria que transciende las fronteras temporales y genéricas. Bachelard afirma: «sólo una teoría de la imaginación dinámica puede advertir la *continuidad* de tales imágenes, que ningún realismo de las formas, que ninguna experiencia de la vida en vigilia podrían justificar» (1958: 58).

Los textos 16 y 19 se emparejan por repetición y diferencia; el segundo dialoga con la tradición latinoamericana, al asumir el carácter de réplica que apunta como dardo al corazón del género, nos referimos a «El dinosaurio» de Monterroso. En el número 16 la narradora confunde en la oscuridad un montón de ropa sobre la silla con un animal dispuesto a devorarla y, en el segundo, la imagen de la ropa semeja un pequeño dinosaurio en celo.

En la segunda frase del texto 19, la voz narradora suspende la ambivalencia al indicar el suceso de la transformación. Si el texto 16 se cierra cuando la camisa celeste, que no pasa de ser objeto animiza-

do, clava sus dientes en el cuello de la narradora –ex profeso, concentrada en la lectura–, en el otro término de la pareja, la metamorfosis ocurre en forma completa. La ropa que por confusión y semejanza se había asociado a un animal en el primer fragmento, ahora resulta ser una entidad existente (en el universo fictivo), corporizada en la imagen del alegórico dinosaurio. La voz emisora interpela a los lectores por medio de la reflexión irónica: «Imagínense, entonces, por deducción y analogía, lo que puede parecer en la oscuridad el pequeño dinosaurio en celo que duerme en mi habitación» (16).

Es por todos conocido que el dinosaurio monterrosino no estaba en celo, sólo estaba «allí», probablemente en algún habitáculo, en la imaginación o el sueño de alguien, donde quiera que sea, ni siquiera sabemos si dormido o contemplando dormir a otra persona, según lo presupone la bisémica y fugaz frase narrativa. El efecto paródico se consolida al vislumbrarse, en segundo plano, el memorable texto monterrosino, paradigma latinoamericano de la brevedad, tan presente en la conciencia del lector informado. El texto 19 se incluyó, bajo el título «Dinosaurio en celo», en la edición crítica *El dinosaurio anotado* (2002), compilada por Lauro Zavala, en la que además de incluir un estudio preliminar, recoge una inmensa cantidad de variaciones sobre el mencionado texto. Se suma así a la serie de reescrituras –producida a instancias del microrrelato más breve y más famoso del mundo– denominada anteriormente *la constelación del dinosaurio*.

La soñera, volumen con el que Shua inicia el cultivo del microrrelato, deja entrever sus vínculos con las tradiciones orales y escritas a través del tema de los sueños, que fueron motivo de preocupación en diversas literaturas desde la antigüedad. A estas tradiciones se agregan la dimensión alegórica y la fantástica heredadas de Kafka y Borges, el diálogo intertextual con autores clásicos y los homenajes a Arreola y Monterroso, autores claves del género en Latinoamérica. Si *Aquí pasan cosas raras* de Valenzuela se vale del humor negro, el grotesco y el hiperrealismo en los años iniciales de la dictadura, el libro de Shua pareciera inaugurar la primera fase de redemocratización al recuperar la exploración del humor para la literatura argentina, pero apelando a un registro que tampoco encuadra en el realismo, una opción que, –como es natural si consideramos la fecha de publica-

ción– todavía comparte con quienes escribieron bajo la presión del régimen o con quienes buscaron afianzar sus poéticas individuales por la vía de la experimentación, conectándose con tradiciones más distanciadas en el tiempo.

3. Geishas

La sueñera, como dijimos, establece la filiación «paterna» con el corpus escriturario que le precede (Borges, Arreola, Monterroso) y otras tradiciones literarias (el surealismo, por ejemplo), *Casa de geishas* (1992) propone, en cambio, una reversión discursiva que da pie a la exploración del erotismo y se caracteriza por la hibridación de géneros sexuales y literarios. Asimismo, si *La sueñera*, en cierta medida, se distanciaba del contexto, al poner de relieve la experimentación, buscando conectarse con gestos propios de movimientos vanguardistas (las manifestaciones de la vanguardia histórica, las invenciones del género fantástico o las alegóricas reminiscencias kafkianas), *Casa de geishas*, por su parte, sostiene vínculos estrechos con el contexto social.

Dar primacía a las representaciones de género (sexuales y literarios) es fundamental en este espacio que de inmediato nos conduce a pensar la literatura como obra de arte, pero también como objeto de consumo en el contexto de la cultura globalizada. No es casual el enfoque irónico y refractario de estos aspectos, ya que el libro se inserta en una década de vigorosas transformaciones en la economía, según las cuales, no sólo los objetos habituales de consumo, las innovaciones tecnológicas sino también las identidades (sexuales, genéricas) son productos disponibles para la venta. El texto viene a cuestionar el carácter arbitrario –sin embargo, necesario para el mercado– de las rotulaciones y de las asignaciones fijas en los ámbitos de la literatura y de la vida contemporáneas.

Al considerar el arte en su capacidad de ubicarnos frente a nuestra condición subjetiva y social a través de la abundancia de sentidos que comporta, resulta irónico, observa Beatriz Sarlo, el hecho de diagnosticar la «escasez de sentidos» del mundo globalizado. Esta percepción

sostenida por los teóricos de la posmodernidad parece contradictoria, ya que la literatura (el arte en general) se define por su potencial capacidad simbólica de producir sentidos y por la intensidad formal y moral.[20]

Las preocupaciones de Sarlo están impregnadas de cierto escepticismo con respecto a la cultura massmediática (los video-juegos, la televisión y los efímeros significados generados en las fragmentaciones del *zapping*) que condujo a desarticular los lazos de la vida social y al empobrecimiento de la figura del intelectual, impotente frente a la ausencia de los acostumbrados espacios de reflexión. La marginalización del intelectual se debe, en parte, a la indiferencia del Estado con respecto al arte y a la cultura, pero esencialmente al poder progresivo de los *mass media* y del mercado.

La cultura de la década de 1990 cuestionó o minimizó la función crítica de intelectuales y escritores, quienes debieron apelar a otras estrategias para manejarse en este nuevo orden. De igual modo, las instituciones del Estado y la política relegaron el rol estructurador que ejercían sobre la sociedad civil, a favor de las reglas de juego impuestas por el neoliberalismo.[21] En tales contextos, los ciudadanos fueron interpelados como consumidores. En consecuencia, se hizo necesario replantear las formas de participación y pensar qué implicancias com-

---

[20] Ver Beatriz Sarlo. *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la argentina.* Buenos Aires: Ariel, 1994. Especialmente el primer capítulo, que analiza las relaciones entre el mercado, los consumidores y los objetos de consumo. Sarlo defiende en este contexto el lugar del arte y de la «cultura culta» (sic) en la vida social, igualmente el rol de las humanidades en el giro civilizatorio tecno-científico. Piensa específicamente en la ausencia del debate público sobre la cuestión del arte. No es casual entonces que en el siguiente libro retorne a los estudios sobre Borges. Nos referimos a *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.

[21] Para García Canclini es necesario examinar lo que la globalización, el mercado, y el consumo tienen de cultura. Según él: «el mercado desacreditó [la] actividad [política] de una manera curiosa: no solo luchando contra ella, exhibiéndose más eficaz para organizar las sociedades, sino también devorándola, sometiendo la política a las reglas del comercio y la publicidad, del espectáculo y la corrupción» (1995: 18).

porta ser ciudadanos y consumidores. En el centro de esta reformulación, García Canclini reflexiona:

> se halla el intento de reconcebir la esfera pública. Ni subordinada al estado ni disuelta en la sociedad civil, se reconstituye una y otra vez en la tensión entre ambos [...] La esfera pública es un campo de tradiciones en competencia, un espacio de heteroglosia, en el que ciertos significados y tradiciones son fortalecidos (el papel del estado), pero, en el proceso, nuevas fuerzas pueden atribuir diferentes significados o énfasis en los primeros conceptos (el papel de la sociedad civil), evitando así los riesgos de unicidad y autoritarismo (1995: 189-190).

En el imaginario social de la década mencionada, las configuraciones literarias sufren intensas modificaciones que afectan los vínculos entre literatura y mercado. Estos aspectos se inscriben de manera refractaria en el texto de Shua, cuyas implicancias son visibles en el apetito por explorar el funcionamiento de los géneros literarios y de las representaciones identitarias, en una sociedad gobernada por la ley de la oferta y la demanda.

Bajo esta perspectiva, *Casa de geishas* registra los mecanismos de funcionamiento de la literatura enfrentada a un orden social en crisis, condicionada por las ansiedades del consumo y en pugna con los riesgos de la lógica articulatoria del mercado editorial. En tal sentido, parecería indispensable la reflexión acerca del género en que se escribe, teniendo en cuenta una imagen de los receptores, interpelados como clientes dispuestos a consumir. La situación de los autores, acuciados por dudas y ansiedades que promueven los regímenes neoliberales, se refleja de manera cáustica en «El respeto por los géneros»:

> Un hombre despierta junto a una mujer a la que no reconoce. En una historia policial esta situación podría ser efecto del alcohol, de la droga, o de un golpe en la cabeza. En un cuento de ciencia ficción el hombre comprendería eventualmente que se encuentra en un universo paralelo. [...] En un texto experimental el misterio quedaría sin desentrañar y la situación sería resuelta por una pirueta del lenguaje. Los editores son cada vez más exigentes y el hombre sabe, con cierta desesperación, que si no logra ubicarse rápi-

damente en un género corre el riesgo de permanecer dolorosa, perpetuamente inédito (Shua, 1992: 159).

El libro intenta derribar tabúes en materia de géneros sexuales y literarios, además de ironizar sobre los más disímiles aspectos de la realidad. Está conformado por tres apartados o series (mayores) que agrupan breves composiciones de diversa índole: «Casa de geishas», «Versiones» y «Otras posibilidades», en el interior de las cuales es factible estructurar series menores. La primera resulta una totalidad, un tejido organizado a partir de fragmentos, cuya unidad virtual está puesta en manos del lector. La serie asimila elementos contrapuestos, como unidad/fragmentarismo. «Versiones» se perfila en la dirección de la reescritura, espacio propicio para la inversión de motivos literarios como la creación del homúnculo, en las diferentes composiciones de la serie («Golem y rabino» I-V) o el reciclaje de cuentos de hadas, a fin de reinscribirlos en traslaciones y repeticiones alternativas. Las variantes están dispuestas también en serie, numeradas de modo correlativo («Doncella y unicornio» I-V, «Cenicienta» I-IV, Sapo y princesa I-V). «Otras posibilidades», como su título lo indica, despliega una gran variedad de temas que apuntan en direcciones distintas; pero, frente a la dispersión, el lector encontrará sentidos si repara en la autorreferencialidad del discurso. Prevalece la experimentación con el lenguaje y se incorporan los discursos de la sociedad moderna, para parodiar e ironizar sus aspectos más curiosos, sorprendentes y hasta burdos.

Las múltiples composiciones del libro intentan desenmascarar la convencionalidad del lenguaje, valiéndose de especulaciones y observaciones cáusticas, ambiguas, muchas de ellas caracterizadas por el humor absurdo, los giros picarescos, el doble sentido y las escansiones de un erotismo exótico y desopilante. «Casa de geishas» es un espacio donde los personajes ofrecen a sus clientes los más sofisticados placeres –los hay de toda clase y para todos los gustos–; allí pueden dar rienda suelta a sus fantasías eróticas. Sin duda, existe una fuerte analogía entre el placer que se obtiene del sexo y el que se experimenta a partir de la lectura en el espacio creado por el texto, ambos entendidos como valores circulantes en el tráfico del mercado.

La casa de la simulación es burdel y, al mismo tiempo, lugar donde no sólo se satisfacen sino también donde se originan y estimulan los deseos; en ese movimiento, el libro trabaja irónica y refractariamente con la apropiación de los discursos sociales. Utiliza, en sentido paradójico y metafórico, las estrategias del mercado que, para organizar las ventas, manipula el deseo de los consumidores a fin de ofrecer un producto y de convertir determinadas mercancías en objetos indispensables (fetiches), sin cuales no es posible vivir.

Con el propósito de mostrar el funcionamiento de lo uno y lo múltiple conviviendo en el primer apartado del libro, configuramos a partir de los títulos una serie compuesta por enumeraciones heterogéneas, que dejan ver la sintaxis del relato que estructura la colección. El recurso ofrece una visión aproximada de la variedad temática y de las estrategias textuales: hibridaciones, transformaciones, simulacros y, especialmente, el recurso de la metadiscursividad. Este ejercicio refleja el funcionamiento especular del texto, que repite de modo contrapuesto los innumerables factores –en particular el deseo–, implicados en el énfasis con que la oferta y la demanda rigen el mercado.

La casa es enorme, tiene patio, plantaciones y cementerio propio, parcializaciones, secretos de seducción y diferentes formas de llegar. La casa –además de ser una cantera de fantasías eróticas, de goces y decepciones, de ataduras, de disfraces y de máscaras– continúa abaratando costos y otorga beneficios secundarios a algunos de sus clientes. La visitan delegaciones extranjeras, perversos polimorfos, sádicos, masoquistas y mirones, clientes pulcros, clientes fantasmas, multitudes. En la casa existe una herramienta feroz (la mujer guadaña), la sofisticación, la caricia perfecta (prodigada por arañas), sapos, caracoles y hermafroditas. Allí es posible encontrar también a Rosaura, a Márgara y Vanesa, a la más rubia, a la seis dedos, a la que no está, a Jezabel con su complejo tatuaje, a la flaca, a la gorda, a la insaciable, a la que mira. Todas las mujeres practican gimnasia para mantener sus cuerpos gráciles. La casa continúa la tradición de: «un digno burdel europeo del siglo XIX [que] debía tener una gorda, una flaca, una judía, una negra. La judía podía ser también la flaca, pero la gorda no» (40), observa con agudeza la narradora.

La alusión directa a la supuesta democratización de la cultura europea decimonónica –modelo de apropiación para América Latina– reinstala en la escena literaria contemporánea las figuraciones de los excluidos por razones sexuales o raciales en la literatura de los dos fines de siglo, el XIX y el XX. Efectivamente, la crítica ha estudiado el problema de los excluidos de la modernidad latinoamericana: las mujeres, los negros, los homosexuales, en tanto posibilitan el hecho de criticar a la nación y a la modernidad desde sus espacios, sus cuerpos y sus representaciones. Las dos épocas mencionadas sufren un proceso en el que se ven enfrentadas con el «salto modernizador» de su economía, su política y su cultura, señalado por Josefina Ludmer (1994). Un proceso en el que Latinoamérica debe acelerar el curso de su historia para ingresar a un orden y a un ritmo impuestos por una temporalidad transnacional.[22]

Entre las estrategias apuntadas nos hemos referido a la autorreferencialidad del discurso o metadiscursividad; vale la pena detenernos en aspectos concentrados en el proceso de creación. *A contrapelo de lo comúnmente aceptado acerca del carácter exclusivamente jocoso de lo breve, las reflexiones de Shua reflejan muchas veces la incertidumbre y los derroteros de la escritura.* «Robinson desafortunado» se centra en la situación del escritor frente al fracaso, a la precariedad de los materiales destinados a articular una poética compuesta, en apariencia, de detritus. En este punto, el texto reclamaría la ausencia de proyectos capaces de contener las opciones discursivas distanciadas de las convenciones más habituales –pensamos en géneros de mayor aceptación en el mundo editorial–.

Lejos del humor, se revelan la incertidumbre y la soledad experimentadas por el escritor, que como Robinson Crusoe, separado de la civilización, debe reconstruir el mundo perdido a partir de la lectura.

---

[22] Ludmer supone que «este tipo de procesos acompañan dos factores inseparables: la internacionalización de la economía a fines de los siglos XIX y XX y, sobre todo, la entrada y la presencia en América Latina de tecnologías masivas, como la prensa de fines del XIX, y la televisión por cable ahora, que difunden una cultura internacional y producen nuevas subjetividades y nuevas correlaciones nacionales y locales. Y transforman los discursos de la cultura» (1994: 8).

En la novela de Defoe, la Biblia (el libro recuperado del naufragio), en tanto explicación de la experiencia, sirve al protagonista como instrumento para sobrevivir y salvarse.[23] La comparación con el género novela, dominio opuesto en cuanto a la extensión y sus logros, se torna inevitable en el texto:

> [...] Si las olas hubiesen dejado sobre la arena un barril de pólvora, aunque estuviese mojada, una navaja, algunos clavos [...] yo podría utilizar esos objetos para construir una novela. Qué hacer en cambio con estos párrafos mojados, con estas metáforas cubiertas de lapas y mejillones, con estos restos de otro triste naufragio literario (200).

Estas articulaciones de la poética permiten aventurar hipótesis relativas a los avatares de una escritura producida al margen y en el margen –si nos retrotraemos al momento de su producción–. No olvidemos que el texto abre la década en la que el género alcanza su máximo grado de visibilidad y legitimidad en el sistema literario, pero este proceso es reconocido por la crítica algunos años después. Es decir, este tipo de escrituras surgen, quizás, a expensas de otros intentos frustrados (del autor o ajenos) de proyectos inacabados, que dan pie, a partir de sus restos, a la preferencia por el género breve. Tomemos en cuenta que el microrrelato acompaña las innovaciones y los cambios en diferentes períodos de la historia literaria, tal como hemos intentado demostrarlo. Recordemos también las apreciaciones de Valenzuela cuando refiere la génesis de *Libro que no muerde*, escrito a partir de retazos (anotaciones y apuntes fragmentarios) rescatados de cuadernos que terminan cumpliendo, a nuestro parecer, la función de archivos, donde el escritor almacena todo

---

[23] Sobre este punto remitirse a la apasionante interpretación de Ricardo Piglia sobre las escenas de lectura en la novela de Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*. Al respecto señala: «siempre hay alguna isla donde sobrevive algún lector, como si la sociedad no existiera. Un territorio devastado en el que alguien reconstruye el mundo perdido a partir de la lectura de un libro. Mejor sería decir: la creencia en lo que está escrito en un libro permite sostener y reconstruir lo real que se ha perdido» (2005: 152).

aquello que descarta como material a utilizar en proyectos escriturarios de mayor envergadura.

Otro tanto ocurre con el proceso de escritura en su dimensión de tarea monótona, fatigosa y, a la vez, como espacio acotado y semejante a la vida: «siempre encerrada entre cuatro paredes, inventándome mundos para no pensar en la rutina, en esta vida plana, unidireccional, limitada por el fatal rectángulo de la hoja» (152); es decir, lo opuesto al espíritu del libro. En el texto titulado «Espíritu», de igual modo asoma la voz autoral para expresar con humor lo siguiente: «En estas humildes palabras está encerrado todo el espíritu de la autora: "Socorro, socorro, sáquenme de aquí"» (116).

3.1. Transformaciones

Las metamorfosis, procedentes de la antigüedad clásica y de las legendarias fábulas infantiles, reaparecen en las versiones de los cuentos de hadas revisitados por la autora («Sapo y princesa»); así también en la serie «Otras posibilidades». En «Ser conejo» se ofrece la alternancia cotidiana de la transformación más habitual (de humano en animal o viceversa); el niño recobra forma humana durante las noches únicamente. «Problemas legales de las enredaderas» y «Un caso de vocación frustrada» presentan seres humanos que sufren metamorfosis de otros tipos.

En el primer ejemplo, una mujer deviene enredadera, con lo cual es imposible certificar su muerte. El argumento suscita, hacia el final, el comentario irónico de la narradora acerca de los mezquinos intereses que movilizan las acciones de herederos inescrupulosos. Uno de los nietos se decide a practicar la poda y entonces sobreviene la gran decepción: «Al separar la planta de sus raíces, se derrumban las paredes de la casa, que sólo la enredadera sostenía. Lamentablemente, el terreno vale poco» (120). En el segundo ejemplo un muchacho con vocación de árbol ve malogradas sus aspiraciones al terminar convertido en antena de televisión.

En nuestra perspectiva, estos motivos recurrentes en las literaturas de todo el mundo son atacados con intenciones paródicas o satíricas;

así las conversiones insólitas y hasta absurdas son llevadas al extremo con el objeto de invertir su sentido tradicional, de remarcar la obsolescencia de algunos procedimientos literarios que constituyen lugares comunes, formas cristalizadas que continúan hasta el presente, a través de la literatura o de la tradición oral, sustentando las bases y la hegemonía del discurso patriarcal.

De acuerdo con esta tendencia se explica el interés de las escritoras en revisitar la literatura infantil con intención de desbaratar los presupuestos de aquellos discursos en los que se encuentran las matrices de la dominación; de igual manera se explica el interés de la crítica feminista en abordar dichos aspectos. Al integrar el registro humorístico, las transformaciones pierden el efecto mágico y, al mismo tiempo, se desvirtúa la función de resolver situaciones conflictivas, de premiar o castigar, establecidas en los cuentos infantiles o la de generar incertidumbre en el territorio del *fantasy*.

El particular aprovechamiento de esta estrategia no solo modifica la naturaleza de las identidades (seres humanos u objetos) en el interior de los textos, sino que además altera los códigos de lectura y subvierte las funciones originarias fijadas por las convenciones de los géneros mencionados. Los gestos paródicos y las inversiones vinculadas con las metamorfosis se ven con mayor nitidez en la reescritura de los cuentos de hadas («Versiones»), pero no nos explayaremos sobre este punto, ya enfocado por la crítica con claridad y pertinencia.[24]

Las transformaciones constituyen un tópico recurrente en la literatura occidental y fueron objeto de estudio de los formalistas rusos en las primeras décadas del siglo XX. Como sabemos, Vladimir Propp fue el primero que se ocupó de estos temas a raíz de sus

---

[24] Uno de los primeros trabajos dedicados a estas preocupaciones en la obra de Shua es el de Rhonda Dahl Buchanan. Literature's Rebellius Genre: The Short Short Story in Ana María Shua's *Casa de Geishas*.(RIB, 1996: 179-192). Ver también los artículos de Francisca Noguerol Jiménez, «Para leer con los brazos en alto: Ana María Shua y sus "Versiones de los cuentos de hadas» y Ksenija Bilbija, «In Whose Own Image?: Ana María Shua's Gendered Poetics of Fairy Tales». (Dahl Buchanan, 2001: 195-204 y 205-217) respectivamente.

investigaciones sobre la morfología del cuento.[25] En la literatura fantástica, que ha sido un territorio fecundo, explorado por escritores de los siglos XIX y XX (insinuado en Juana Manuela Gorriti y cultivado por Eduardo L. Holmberg, Leopoldo Lugones, Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo) encontramos los modelos de un imaginario creativo que pervive y funda líneas transversales entre los géneros (novela, cuento, microrrelato). Quizás uno de los cuentos más sugestivos en este aspecto sea «Axolotl» de Julio Cortázar. Quién no recuerda aquel deslumbrante final cuando el protagonista enuncia la transformación: «Ahora soy definitivamente un axolotl». En «El vestido de terciopelo» de Silvina Ocampo, la prenda tiene dibujado un dragón que cobra vida y mata por asfixia a Cornelia Catalpina, la protagonista; «La casa de azúcar» también plantea el tema a través de la reencarnación. El personaje central, Cristina, se transforma en Violeta, la antigua dueña de la casa donde habita. El motivo se aproxima y nos recuerda el tema del doble; frecuentado también por Borges y Cortázar.

La reencarnación es tratada por Shua bajo la forma de ironía del destino. En «Los amantes» una pareja deseaba su reencarnación para poder besarse en público y abandonar así el carácter oculto de sus amores clandestinos. Luego de un accidente, los personajes mueren juntos y se les cumple el deseo, pero se reencarnan con setenta y tres años de diferencia. «Ella llegó a ser Papa y él una graciosa niña a la que se le permitió besar su anillo en una audiencia» (147).

Antes de referirnos a la dimensión metadiscursiva y su relación con la escritura como simulacro –figura privilegiada del libro– es importante dejar en claro el aspecto de la transformación incompleta operada en «Problemas legales de las enredaderas». Al producirse la mutación, la planta, que originariamente fue una mujer, conserva una propiedad inherente a todo ser humano: la capacidad del habla. Asiste a las audiencias con las raíces envueltas en algodón y responde cortésmente a la preguntas formuladas por el juez, indica el texto. Hemos

---

[25] Ver específicamente «Las transformaciones de los cuentos fantásticos» (1928). Recogido por Tzvetan Todorov en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

afirmado que la mujer deviene enredadera, teniendo en cuenta los postulados de Deleuze (1996), dado que devenir no significa transformarse sino estar en un «entre», en una zona de vecindad, adquirir un carácter indefinido.

En razón de mantener la capacidad lingüística, la transformación de la mujer resulta un proceso inacabado, porque no se transforma sino que deviene vegetal. Establecemos las salvedades pertinentes en razón de distinguir estas ocurrencias de las otras (las transformaciones habituales), también con intención de adelantar la continuidad de los movimientos del texto, que sostienen los postulados de una poética y reaparecerán en *Botánica del caos*. Más adelante nos ocuparemos específicamente de estos tópicos.

3.2. Simulacros

En el libro predominan el discurso sustituido, la ambigüedad, el simulacro; en suma, el travestismo del lenguaje. «El reclutamiento» es la primera composición y hace las veces de prólogo; dice así:

> Las primeras mujeres se reclutan aparentemente al azar. Sin embargo, una vez reunidas, se observa una cierta configuración en el conjunto, una organización que, enfatizada, podría convertirse en un estilo. Ahora la madama busca a las mujeres que faltan y que ya no son cualquiera sino únicamente las que encajan en los espacios que las otras delimitan, y a esta altura ya es posible distinguir qué tipo de burdel se está gestando y hasta qué tipo de clientela podría atraer. Como un libro de cuentos o de poemas, a veces incluso una novela (1992: 9).

Cada pieza es independiente y a la vez se inserta en una serie continua cuya cohesión se apoya en la lectura. De modo que se puede optar por leer en forma lineal, progresiva o fragmentariamente: abriendo al azar cualquiera de sus páginas. El texto no propone ninguna certidumbre porque su espacio es el de la ambivalencia significativa. Si leemos el reverso de «El reclutamiento» nos encontramos

con «El simulacro», que se constituye en la negación de lo afirmado en el primer texto.[26]

> Claro que no es una verdadera casa y las geishas no son exactamente japonesas; en épocas de crisis se las ve trabajando en el puerto y si no se llaman Jade o Flor de Loto, tampoco Mónica o Vanessa son sus nombres verdaderos. A qué escandalizarse entonces de que ni siquiera sean mujeres las que en la supuesta casa simulan el placer y a veces el amor (pero por más dinero), mientras cumplan con las reglamentaciones sanitarias. A qué escandalizarse de que ni siquiera sean travestis, mientras paguen regularmente sus impuestos, de que ni siquiera tengan ombligo mientras a los clientes no les incomode esa ausencia un poco brutal en sus vientres tan lisos, tan inhumanamente lisos (1992: 10).

Las composiciones agrupadas en parejas o series, cuya significación revela una dependencia mayor que en otros casos, se denominan «relatos tándem» o ciclos; aunque se trata de relatos independientes se vinculan entre sí. En los ejemplos citados, el segundo texto desdice al primero, estableciendo una relación lúdica y dialógica. La producción de sentidos se ve potenciada en la medida en que los términos de la pareja textual, no tratan, en ningún caso, de instaurar una fijación. Las asignaciones de sentido habrán de reflejarse en el diálogo que el lec-

---

26 Marjorie Agosín relaciona la negación con la capacidad de evadir cualquier tipo de clasificación y con un peculiar sentido de lo fantástico que despliega Shua en sus textos brevísimos. Este mecanismo implicaría una negación de todo lo que es estereotípico de América Latina: "En el desorden característico de las máscaras de carnaval, sus misteriosas geishas (que no solo no son japonesas sino que tal vez ni siquiera sean mujeres) desafían el género del realismo mágico, ese término acuñado por la crítica para definir el mundo mítico y mágico asociado con la presencia de lo maravilloso en el continente americano. Así se produce una subversión de códigos y estilos preestablecidos" (Dahl Buchanan, 2001:130). Si bien consideramos pertinentes estas observaciones, en nuestra visión, el mecanismo se relaciona con la ambigüedad, con la hibridación genérica, las identidades en conflicto y con la problemática de la representación de los excluidos, propias de las literaturas finiseculares latinoamericanas.

tor virtual establezca entre ambos textos, que denominaremos: «prólogo» y «contra-prólogo» a partir de ahora. La estrategia señalada conduce a derivaciones y efectos de sentido multiplicándose a lo largo de las series y del libro.

La configuración del doble sentido se redimensiona en la última línea de «El reclutamiento». Al desdibujar la identidad del espacio y la de los personajes presentados, se evidencia la duplicidad del discurso y la de sus posibilidades interpretativas; en este orden, los elementos fundamentales del texto adquieren doble valor significativo. Las asignaciones son intercambiables (sustituibles) en la lectura –las más directas: el burdel (el libro), la madama (la narradora), las mujeres (los textos), la clientela (los lectores)–. En esta lógica adquiere relevancia la comparación final con otros géneros literarios (cuento, poesía, novela) y la perspectiva autorreferencial del texto, centrado en el acto de creación. De igual modo, el burdel podría interpretarse como metáfora del espacio social, la madama como representante de la institución literaria, y las escritoras tratando de ubicar sus productos, comprendidos en la dimensión de prácticas artísticas. De todos modos, no hay fijeza y las homologaciones directas podrían ser cuestionables o contradictorias, pues el movimiento de afirmación-negación es más complejo de lo que a primera vista supone.

La frase final del texto «prólogo» tiene carácter prescriptivo. La idea de leer el libro como colección de cuentos o de poemas, a veces incluso una novela, orienta las alternativas de lectura, que admite la fragmentación dada la disposición en serie. Por otra parte, señala la posibilidad de leer en forma continua, a fin de alcanzar la idea contrapuesta de unidad o totalidad. La lectura del conjunto admitiría, a su vez, el encadenamiento de los diferentes eslabones de la serie, configurando así redes promotoras de sentido. Sin embargo, cuando creemos tener alguna certeza sobre ciertas coordenadas que prefiguran el sentido del libro, el «contra-prólogo» promueve su desestabilización, tras indicar que se trata de un simulacro, un enmascaramiento. Se genera, entonces, un estallido de los mecanismos de significación que comparten ambos textos funcionando como par, cuyo efecto es de deriva y nomadismo, especialmente si tomamos en cuenta las repre-

sentaciones desplazadas de los sujetos que habitan la casa (el texto) y de los textos. El nomadismo, la conciencia nómade es para Rosi Braidotti (2000) una forma de resistencia política a las visiones hegemónicas y excluyentes de la subjetividad.[27]

«El simulacro» actúa por contraposición y a partir de su lectura se comprende que en realidad no encontraremos geishas. Es más, tampoco se aseguran identidades pre-establecidas: los habitantes de la «supuesta casa», dice el texto, no serían ni mujeres ni travestis, y tal vez, ni siquiera humanos –por cierto, hay arañas, sapos y caracoles–. Asimismo, el placer forma parte de la simulación. La advertencia del «contra-prólogo» nos induce a liberar la imaginación, a situarnos a la espera de las innumerables sorpresas que habrá de depararnos la aventura de transitar la colección. Esta perspectiva alienta a repensar los vínculos con la literatura del pasado, los objetivos de la desestructu-

---

[27] Utilizamos la idea de deriva y nomadismo para explicar la relación que opera en los textos y el consecuente efecto que producen. Braidotti, retomando los postulados de Deleuze y Guattari, reconceptualiza al nómade, que en su perspectiva no representa la falta de un hogar ni el desplazamiento compulsivo, «es más bien un tipo de sujeto que ha renunciado a toda idea, deseo o nostalgia de lo establecido. Esta figuración expresa el deseo de una identidad hecha de transiciones, de desplazamientos sucesivos, de cambios coordinados, sin una unidad esencial y contra ella [...] el sujeto nómade no está completamente desprovisto de unidad: su modo es el de patrones categóricos, estacionales, de movimientos a través de derroteros bastante establecidos. La suya es una cohesión engendrada por las repeticiones, los movimientos cíclicos, los desplazamientos rítmicos [...] El nómade emprende las transiciones sin un propósito teleológico; Deleuze pone también como ejemplo de este modo nómade la figuración del "rizoma". El rizoma es una raíz que crece bajo tierra hacia los costados; Deleuze la elige en contraste con las raíces lineales de los árboles. Por extensión, es "como si" el modo rizomático expresara una forma de pensamiento no falogocéntrica: secreta, lateral, extendida, opuesta a las ramificaciones visibles, verticales de los árboles occidentales del conocimiento. Por extensión, el rizoma representa una ontología política que [...] brinda bases móviles para una visión posthumanista de la subjetividad» (58-59). Ver también Gilles Deleuze, Félix Guattari «Tratado de nomadología: la máquina de guerra». *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. 1980. Valencia: Pre-textos, 1997. 359-431.

ración o desestabilización de los sentidos aparentes, el valor de las máscaras, los simulacros y las representaciones.[28]

La simulación y la sustitución discursiva desdibujan las fronteras entre los géneros –sexuales/literarios– para configurar un espacio híbrido, un microrrelato/ sexo, cuerpo único, cuyas anomalías no hagan obstáculo a la imaginación del deseo ni dificulten la consecución del placer (la lectura). La elusividad del discurso anula los binomios antagónicos propios del carácter represivo del pensamiento binario sexista, que descansa en la oposición masculino/femenino y su consecuente evaluación positivo-negativo. A este esquema, vertebrador del imaginario de la dominación masculina, se opone la apertura hacia la diferencia múltiple y heterogénea, a modo de crítica radical contra las posturas de ciertas retóricas de género.

El lenguaje de Shua experimenta así un giro de fuertes implicancias para el concepto de identidad sexual, en este libro en particular, y el discurso, en ocasiones, se libera de la presencia de quien lo enuncia. A diferencia de otros volúmenes, la voz autoral asoma a veces

---

[28] Esta actitud igualmente nos lleva a establecer lazos con el otro fin de siglo, a pensar en las máscaras y en la apetencia por el disfraz, tal como señalara Ángel Rama, a propósito de Nietzsche, en sus propuestas sobre las máscaras democráticas del modernismo. El filósofo alemán había percibido que el proceso democratizador, al cual aborrecía, era casi una misma cosa que el baile de máscaras. La democratización, según su perspectiva, implicaba el ascenso del vulgo (burgueses, proletarios, en suma, plebeyos), que parodiaba a los señores de épocas anteriores en una suerte de mascarada. La guardarropía de la sociedad burguesa, como la denomina Rama, supone la democratización progresiva y por esta razón surge en ella la tarea de revisar la Historia como una guardarropía de teatro, «al principio parece gastar parsimoniosamente el tesoro que descubre, dándole años de utilidad a cada disfraz, pero la apetencia se acelera con el ejercicio, cada vez es más intensamente devorada por el placer del enmascaramiento y, cuando llegamos al fin del siglo XIX, presenciamos una explosión: el eclecticismo artístico de la época suma indiscriminadamente los trajes de los más variados tiempos, apela a todos los estilos (renacentista, gótico, helénico, oriental) y concluye en un abigarrado *bal masqué*. Nadie queda exento del contagio y si la proposición enmascaradora es inicialmente burguesa, a ella se pliegan gozosos los sectores altos y bajos, ya que todos rotan sobre la misma dificultad para intentar una operación cultural que no recurra al indirecto y paradójico camino del enmascaramiento» (1985: 185).

pero, en su mayor parte, asume la perspectiva distanciada de un narrador omnisciente (principalmente en el primer apartado). Estas marcas de revisión y reversión discursiva nos recuerdan lo afirmado por la mexicana Rosario Ferré, hace algún tiempo: «el secreto de la escritura, como el de la buena cocina, no tiene nada que ver con el sexo, sino con la sabiduría con la que se combinan los ingredientes» (Rueda: 1995).

El «contra-prólogo» nos advierte sobre posibles escándalos referidos al arte de la simulación mediatizado por el dinero, de igual modo señala que a los clientes no les incomoda el carácter desexualizado (simulado) de los intercambios simbólicos ni las borrosas identidades encargadas de dispensar placeres, instalándonos en un espacio de paradojas y contradicciones semejantes a las que promueve el imaginario social de fin de siglo. En estos temas creemos que el texto se presta a establecer el enlace entre los dos fines de siglo, en particular, si pensamos en el problema de la representación de las nuevas subjetividades que reaparece en el contexto de la cultura globalizada.[29]

Hacia el final, en el conjunto «Otras posibilidades» se insiste nuevamente en la propiedad del simulacro que la escritura pone en escena. «Zafarrancho de naufragio» advierte acerca de este experimento

---

[29] El problema de la nación y la modernización (las identidades latinoamericanas de fin del siglo XIX), conduce al mismo tiempo a la cuestión de la crítica de la nación-modernización, a la exploración de las resistencias a la identificación, a la representación de los excluidos de la modernidad latinoamericana (mujeres, negros, homosexuales) de fines del siglo XIX y también del XX. Al respecto, son de lectura indispensable los artículos de Jorge Salessi, María Moreno, Francine Masiello, Nelly Richard, especialmente «Política de la pose», referido al Modernismo, de Sylvia Molloy. La autora «construye una epistemología del amanerado», apunta Ludmer, y abre «un nuevo camino a las políticas de la crítica latinoamericana». Molloy critica el pensamiento de los filósofos progresistas de fin de siglo, concretamente el de José Ingenieros, quien pretendía quitar las máscaras al amaneramiento porque lo entendía como un arte de la simulación. El artículo se concentra además en cómo se excluye la homosexualidad en el mismo momento en que se la clasifica científicamente a fines del XIX y cómo esta exclusión construye otra identidad, otra subjetividad, otra poética y otra teoría de la representación. Josefina Ludmer comp. *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo. 1994.

literario que involucra tanto la espacialidad como el acto de creación (metadiscursividad) e inclusive a la figura autoral, responsable de la repetición de todos los simulacros que contiene el texto:

> En el vapor de la carrera se realiza un zafarrancho de naufragio. Se controlan los botes y los pasajeros se colocan sus salvavidas. (Los niños primero y a continuación las mujeres). De acuerdo con las convenciones de la ficción breve, se espera que el simulacro convoque a lo real: ahora es cuando el barco debería naufragar. Sin embargo, sucede lo contrario. El simulacro lo invade todo, se apodera de las acciones, de los deseos, de las caras de la tripulación y del pasaje. El barco entero es ahora un simulacro y también el mar. Incluso yo misma finjo escribir (224).

Transcribimos el relato para mostrar el funcionamiento de la serie en sintonía con el «prólogo» y el «contra-prólogo» y, al mismo tiempo, la estrecha relación que observa con «Robinson desafortunado», concentrado en la reflexión sobre la práctica escrituraria y en las convenciones del género literario. En *Robinson Crusoe*, la novela de Defoe, la lectura y su actividad suplementaria, la escritura, implican la posibilidad de salvarse y por ello adquieren las propiedades de un «remedio».

Los textos aludidos forman series que a su vez engloban un sistema metadiscursivo, cuyas conexiones exponen con insistencia la inestabilidad que propulsa las derivas y la crisis del sentido. De igual modo se pone de manifiesto la idea del arte (la escritura) en su propensión al fracaso. Aún frente a tal proclividad, la escritura produce signos que se erigen en función de simulacro y esta concepción indudablemente está ligada a la imagen derridiana de la escritura como *fármacon*. El contraejemplo de Crusoe sería Alonso Quijano, en quien la lectura provoca enfermedad, así se explicaría el ambiguo sentido del término *fármacon*, que es al mismo tiempo el de remedio y el de veneno (la cicuta que le obligaron beber a Sócrates).

Según Deleuze, el simulacro implicaría lo diferente de la copia, pues en las copias hay garantías de semejanza, mientras que el simulacro se construye sobre la base de una disparidad, de una diferencia, e interioriza una disimilitud (imagen sin semejanza), por tanto los

simulacros poseen una perversión y una desviación esenciales. En este punto es preciso retener otra idea de Deleuze en la que involucra al observador, quien forma parte del propio simulacro, que se transforma y se deforma con su punto de vista.

En el caso del texto o de los textos de la serie pensemos en el doble punto de vista (el del autor y el del receptor) en la percepción del simulacro que la escritura pone en escena. Vale la pena recordar también la promesa de representar el infinito que posee el simulacro en el deseo amoroso. En la concepción de Lucrecio, de acuerdo con Deleuze, el simulacro produce la ilusión de un falso infinito en las imágenes que forma, mientras que en Platón se caracterizaría por un «devenir-loco», un «devenir ilimitado» como el del sofista, donde lo más y lo menos van siempre delante. Dice Deleuze: «hay en el simulacro [...] un devenir subversivo de las profundidades, hábil para esquivar lo igual, el límite, lo Mismo o lo semejante: siempre más y menos a la vez, pero nunca igual» (1989: 260).

En los textos de Shua se reitera –especialmente en el «El simulacro» y en «Zafarrancho de naufragio»– la necesidad de negar el carácter mimético de los textos y por tanto del libro, a favor de una escritura que crea, en su afán libertario y subversivo, la ilusión de convocar lo real. Sin embargo, junto a esa ilusión reaparece la acechanza del fracaso, que, a su vez, se niega al afirmar la potencia del simulacro en su carácter de producción o creación (escritura). El simulacro lo invade todo, dice el relato, localizándose a sí mismo de acuerdo a las convenciones de la ficción breve. Es propio del simulacro, no el ser una copia, sino el invertir toda posible copia, invirtiendo al mismo tiempo los modelos. En ese movimiento deconstructivo, de afirmación-negación de la escritura, de la autoría y del texto anida la originalidad, pero junto a ella afloran las marcas, las huellas que señalan un origen (sus ancestros).

Si *La sueñera* reivindica un linaje textual articulado por escritores, *Casa de geishas*, representaría lo opuesto al enarbolar un movimiento contradictorio de afirmación-negación de los orígenes. La afirmación vendría a corroborarse en la dimensión metadiscursiva, en la insistencia con que esta poética busca legitimarse al poner en escena el acto de escritura, entendida como simulacro, cuyos orígenes son todavía

mucho más remotos. Entra en juego aquí la formulación que Jacques Derrida y sus seguidores han repetido constantemente, según la cual se afirma que aun los textos más originales tienen orígenes, y éstos, a su vez, buscan otros ancestros todavía más remotos en el espacio y el tiempo.

Deleuze afirma que los simulacros, «lo que pretenden, el objeto, la cualidad [...] lo pretenden por debajo, a favor de una agresión, de una insinuación, de una subversión, "contra el padre" y sin pasar por la Idea. Pretensión no fundada que recubre una desemejanza como un desequilibrio interno» (1989: 258). En este aspecto, el propio Deleuze remite a Derrida, quien al analizar los vínculos entre escritura y logos, redescubre esta figura del platonismo: el padre del logos, el propio logos y la escritura. La escritura, bajo esta óptica, es un simulacro, un falso pretendiente que intenta apropiarse del logos con violencia y engaño, hasta el extremo de suplantarlo sin pasar por el padre.[30] El dios de la escritura, señala Derrida, «es un dios de la medicina. De la "medicina" a la vez ciencia y droga oculta. Del remedio y del veneno. El dios de la escritura es el dios del *fármacon*» (1975: 140).

La figura del simulacro reaparece en «La temporada de fantasmas», una composición asociada a la serie que acabamos de describir, por cuanto los fantasmas son igualmente simulacros en la concepción de Lucrecio.[31] El fantasma ingresa en un bar; en lugar de beber el whisky que le ofrecen prefiere probar lo desconocido (Coca Cola); cuando se la traen, trata de beberla, pero el líquido se derrama a través de la niebla. El percance genera la ácida reflexión del

---

[30] Deleuze se refiere a la relevancia que Derrida otorga a la figura de Zot, visir del rey, como imagen opuesta a su otro, el rey (padre, sol, vida, habla, origen u oriente) pero supliéndolo. Afirma Derrida: «El dios de la escritura es, pues, a la vez su padre, su hijo y él. No se deja asignar un puesto fijo en el juego de las diferencias. Astuto inaprehensible, enmascarado, conspirador, bromista como Hermes, no es rey ni un esclavo; una especie de *comodín* más bien, un significante disponible, una carta neutra, que da juego al juego» (1975: 138).

[31] Ver Deleuze, *Lógica del sentido* (276). Derrida puntúa el hecho de que en los textos de Platón se traduzca fantasma (copia de copia) por simulacro (1975: 210).

cantinero: «Los gustos, piensa el hombre con fastidio, hay que dárselos en vida» (181).

El texto forma sistema con los anteriores, señala el devenir y las proliferaciones de las series. Reenvía hacia el futuro, pues reaparece como elemento fundamental y constitutivo de otro libro publicado más tarde, cuyo título es justamente *Temporada de fantasmas*. Según se advierte, a propósito de las remisiones de Shua hacia otros autores y obras, *la instancia no se agota en señalamientos exteriores sino que recubre zonas que reenvían hacia el interior de su propia obra. La figura de la constelación se dibuja entre las series distantes espacial y temporalmente, en el interior de los libros y, a la vez, en el arco temporal que diseñan los microrrelatos producidos por la autora entre los años 1984 y 2004.*

3.3. El paradigma del orientalismo

En *Casa de geishas*, el intercambio de bienes simbólicos opera asociado a la mirada sobre Oriente. El título genera una falsa expectativa de lectura; si el prólogo firmado por la autora y el primer texto parecían orientar la lectura, en el «contra-prólogo» («El simulacro»), en cambio, esta expectativa es abolida de inmediato por su horizonte de negatividad. Sin embargo, la idea de los bienes intercambiables sigue funcionando dentro del texto (producir y satisfacer deseos) y en las articulaciones de éste con la tradición literaria y el contexto social.

Según Pierre Bourdieu (2000), históricamente se les asignó a las mujeres el rol de gestionar el capital simbólico de las familias y ese rol se traslada en la actualidad al seno de la empresa, en donde se les pide que se encarguen de las actividades de presentación y representación, de recepción y de acogida. Para explicar el desempeño de estos roles el autor cita el caso de las azafatas en distintas situaciones de viaje (terrestres, aéreos, entre otros), también de las acompañantes. Señala el modo en que estos roles, al igual que en la gestión de los grandes rituales burocráticos o domésticos, contribuyen a mantener y a acrecentar el capital social de relaciones y el capital simbólico de la empresa.

El caso más extremo sobre el que llama la atención es el de las geishas. No en vano Shua elige para sustentar la poética y el funcionamiento del libro a estas «misteriosas»[32] mujeres, quienes llevan al límite, extremo el arte de la representación en sí misma (simulación) y el del rol que se les ha conferido. Entonces, tal vez, se entienda la ausencia anunciada en el correspondiente «contra-prólogo», pues las mujeres del libro, y por extensión la literatura escrita por mujeres, serían irónicamente homologables a las actividades de las geishas. En el libro se subvierten los roles preconcebidos; éstos se comportan de modo refractario para resaltar el gesto paródico y la reasignación de funciones. Pero no perdamos de vista que en uno de los textos se compara contradictoriamente la casa con un prostíbulo occidental decimonónico –pensemos en las tradiciones literarias, principalmente el modernismo–. La actitud tiende a borrar cualquier homologación directa, porque no hay nada más opuesto al funcionamiento de una *Okiya*[33] (casa de geishas) y al de la literatura que un burdel. En el burdel se obtiene placer sexual a cambio de dinero (la transacción es clara y directa); aunque puede haber simulación, siempre funciona asociada al sexo y al dinero, éste es el único intercambio posible, no hay

---

32 La vida de las geishas está ligada al misterio y al secreto. Mineko Iwasaki fue una importante geisha del distrito de Gion Kobu en Kioto; abandonó sus actividades para casarse. Escribió sus memorias en las que declara: «en trescientos años de historia del *karyukai* ninguna mujer se ha atrevido a develar sus secretos, nos lo han impedido las reglas tácitas de la tradición y el carácter sagrado de nuestra peculiar actividad» (2002: 7). El libro de Iwasaki fue publicado por la autora tras haberle entablado juicio al escritor Arthur Golden (*Memorias de una geisha*). Golden la había entrevistado 1992, ella puso como única condición que no se revelara su identidad para resguardar el nombre de su familia, pero el escritor no cumplió con el pacto y la incluyó en los agradecimientos de la novela.

33 La traducción literal es «posada». La *okiya* es el lugar donde las *maiko* y las *geiko* (geishas) viven e inician su rigurosa formación, consistente en un programa intenso de clases y ensayos semejante al realizado por artistas occidentales (pianistas o bailarines). De nuestra conversación con Hiroko Sato, Londres, diciembre de 1996. Mientras escribimos estos apartados se estrenó el film de Rob Marshall, *Memorias de una geisha*, basada en el best-seller de Arthur Golden, ejemplo del revitalizado interés que Oriente suscita por igual, desde hace algunos años, en el cine y la literatura de Occidente.

mediación de valores artísticos ni tampoco se recurre a un trabajo de eufemización.

En cuanto al referente oriental, las geishas cumplen con todos los tipos de servicios simbólicos que se le pueden exigir a una mujer. Como se sabe, en Japón existen distritos dedicados al disfrute de los placeres estéticos (los *karyukai*), donde habitan y trabajan las geishas, profesionales instruidas al respecto. Las grandes corporaciones suelen invitar a los ejecutivos a lujosos clubes de geishas que no ofrecen servicios sexuales, como los prostíbulos, sino servicios de carácter simbólico altamente personalizados.[34]

Las actividades que ellas ejercen se asocian indiscutiblemente con el arte y la distinción, y así lo confirman las alusiones a determinados detalles de la vida personal del «cliente» –la idea es que éste no se sienta tratado como tal–, las deferencias admirativas hacia su profesión o a su personalidad. Las delicadas atenciones prodigadas por las «geiko» y las estrategias de seducción (que pueden incluir desde la conversación refinada hasta un atisbo de provocación erótica), están destinadas a que a unos «clientes» experimenten la sensación de ser valorados, admirados y en el límite, deseados o amados por sus singularidades personales y no por el dinero. Las seductoras técnicas de adulación se dirigen, finalmente, a que los clientes tengan la sensación de ser importantes o, más simplemente, de «sentirse hombres».[35]

Como dijimos al inicio de estos apartados, resulta pertinente explicar con detenimiento la reaparición de Oriente en la literatura finisecular para apreciar los lazos de *Casa de geishas* con el contexto de producción, pero además con las tradiciones y las renovadas tendencias literarias. Francine Masiello se ocupó de rastrear en detalle este proyecto de representación en la literatura argentina, ligado a momen-

---

[34] «Cuanto más elevada es la posición de un club en la jerarquía del prestigio y del coste, más especiales son sus servicios, no solo desexualizados sino que tienden a adoptar las apariencias de un don absolutamente gratuito, realizado por amor y no por dinero, y todo ello a costa de un trabajo cultural de eufemización» (Bourdieu, 2000: 124).

[35] Bourdieu remite a A. Allison, *Nightwork. Pleasure and Corporate Masculinity in a Tokio Hostess Club*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. 124-125.

tos de crisis política, a los cambios en el poder público del escritor y al reciente flujo inmigratorio del lejano Oriente (en particular de China y Corea) que recaló en la Argentina.[36]

No son pocos los escritores sumados a esta tendencia, que se revela tanto en la poesía como en la narrativa. Diana Bellessi, *Tributo del mudo* (1982), Mercedes Roffé, *El tapiz* (1983), Alberto Laiseca, *Poemas chinos* (1987), Rodolfo E. Fogwill, *Música japonesa* (1982), Ana Porrúa, *Hormigas y samurais* (2001), como también en *La causa justa*, de Osvaldo Lamborghini (1983); *Una novela china*, de César Aira (1987); *La perla del emperador*, de Daniel Guebel (1990); *Son cuentos chinos* (1991), de Luisa Futoransky, entre otros ejemplos.

Masiello considera que, en la literatura argentina contemporánea, el paradigma del orientalismo es una metáfora de la marginalidad. Pone en evidencia el cuestionamiento a la autoridad del escritor tal como era comprendida durante el modernismo y nos recuerda los fracasos de una ética nacional para producir un lenguaje de expresión

---

[36] A partir del análisis de films como *Felices juntos*, hablada en chino y dirigida de Wong Kar-Wai, *Hombres armados* del norteamericano John Sayles –que transcurren en Buenos Aires y condensan preocupaciones sobre inmigración, sexualidad y traducción– Masiello vincula las problemáticas de los intelectuales con el fenómeno de la traducción y con la manera en que ellos rediseñan el mapa contemporáneo a partir de parámetros globales. Las nuevas relaciones geográficas les ayudan a describir, señala: «una intensa incomodidad ligada a los orígenes, la sexualidad y el desplazamiento. En la poesía y la ficción argentinas, esta preocupación excede los límites de la propia patria y se afirma en dos narrativas principales: la primera, dirigida hacia Oriente, como una alternativa a la preeminencia geopolítica occidental; la segunda –basada en la primera–, como un medio para integrar los usos de Oriente en un proyecto de traducción, lo cual permite al escritor reflexionar sobre la subjetividad y el desplazamiento, la sexualidad y el idioma, la historia y la forma literaria. En todos estos casos, la traducción produce una suerte de "anticartografía", en la que se invierten los tropos de identificación formal que limitan al yo y su movimiento. En última instancia, proponen una alternativa epistemológica para la autorrepresentación» (2001: 231). La lectura de todo el capítulo «Cuerpos en tránsito: traducción y sexualidad» es fundamental para comprender este complejo fenómeno, aunque el libro, en su totalidad, constituye uno de los enfoques más lúcidos sobre estas y otras cuestiones presentes en la literatura y la cultura argentina contemporáneas.

comunitaria. Si en Sarmiento el tropo oriental está saturado de componentes negativos[37], en Borges representa la curiosidad y el deseo de ahondar en los misterios originarios de la cultura. En los escritores contemporáneos, en cambio, la mirada ya no se dirige a Oriente Medio sino al Lejano Oriente. El gesto, según esta perspectiva, debería entenderse como la resistencia al ascendiente de las tradiciones europeas y norteamericanas; al mismo tiempo, implicaría una reconfiguración del poder global representando por las mismas. La literatura contemporánea dedicada a este tema, escribe Masiello:

> Nos introduce a los restos que la extranjeridad presenta a la política del género. Nos invita a reconstruir las categorías de lo masculino y lo femenino lejos de la lente Norte/Sur. También nos permite pensar en el cruce de lenguas que desafía cualquier verdad global, así como examinar los secretos de Estado que excluyen a las voces disidentes. Es decir, la búsqueda de la identidad, tan ampliamente proclamada por los defensores del modernismo, es descrita aquí como una actividad permanente, móvil e inestable (2001: 235).

En *Casa de geishas* se intersectan, en consonancia con el paradigma móvil del orientalismo, las preocupaciones sobre géneros (sexuales y literarios), las identidades en conflicto y sus representaciones, el lugar del microrrelato en el sistema literario (sus posibilidades de circulación) y los avatares de la literatura, cuyo potencial valor simbólico convive con otros intercambios y con la heteroglosia del mercado en el contexto de la globalización.

4. Ejemplares raros

Botánica del Caos (2000) está constituido por once series o secciones diferentes de microrrelatos. La primera se titula «Ejemplares

---

[37] María Rosa Lojo (1994) ha estudiado los diferentes registros de la barbarie en *Facundo* de Sarmiento y los componentes negativos ligados al paradigma oriental

raros», al igual que el último texto de la sección «Diagnósticos». La expresión resulta una metáfora del género, pues un «ejemplar raro» es una especie inclasificable o al menos problemática; al mismo tiempo conecta con el título, un oxímoron alusivo a los elementos que conviven en el libro, el caos y su contraparte, el orden. Si el caos precede a la palabra, al ordenamiento del universo simbólico, entraría en contradicción con la existencia de una disciplina específica del caos. La botánica implica su opuesto, ya que se trata de la ciencia encargada de clasificar y ordenar en forma práctica géneros y especies vegetales. El orden, según Michel Foucault:

> Es, a la vez, lo que se da en la cosas como su ley interior, la red secreta, según la cual se miran en cierta forma unas a otras, y lo que no existe a no ser a través de la reja de una mirada, de una atención, de un lenguaje, y sólo en las casillas blancas de este tablero se manifiesta en profundidad como ya estando ahí, esperando en silencio el momento de ser enunciado (1969: 7).

El título, a su vez, nos conduce al prólogo paradójicamente titulado «Introducción al caos», firmado por un tal Hermes Linneus, sutil mascarada para dejar entrever la fuerte presencia y la función de la figura autoral, apenas desplazada y oculta tras la máscara de una rúbrica apócrifa. La firma, al yuxtaponer el nombre de un dios (la mitología) y el del naturalista (la ciencia), podría interpretarse como el anuncio de que en el libro coexisten los opuestos, la razón y el mito. De idéntica manera se evidencia la humorada concerniente al afán o la manía de la crítica, empeñada en clasificar y ordenar los objetos. Pensemos en las clasificaciones taxonómicas de los géneros literarios, cuya raíz se halla en el pensamiento científico, o en la idea de que los géneros evolucionan, que se corresponde con el pensamiento darwiniano.

El prólogo formula la poética que estructura el conjunto, en tanto la autora expresa su concepción del lenguaje y del género. La idea de caos se relaciona con la desconfianza en el lenguaje, que nos consuela con «la falsa, platónica certeza de una Mesa que representa todas las mesas, un concepto de Hombre que antecede a los múltiples hombres. En la realidad multiforme y heteróclita sólo hay ocurrencias, la

babélica memoria de Funes». Esta concepción es la que sostienen los surrealistas con respecto a la insuficiencia del lenguaje para nombrar el mundo, los objetos que lo pueblan y los innumerables sucesos que alteran las jerarquías y el orden estatuido.

La adquisición de la lengua para un niño, señala Shua, es la salida del caos y el ingreso a las convenciones de la cultura (el universo simbólico), pero también el abandono del paraíso. Hacia el final deja en claro el lugar intersticial del género en el sistema literario, asimismo la pertenencia del libro a un género específico, paradójicamente constituido por «ejemplares raros». Bajo esta denominación, a su vez, se engloban los textos de la primera serie, que son, por otra parte y hasta cierto punto, los más estrechamente ligados a la botánica. Decimos hasta cierto punto porque las identidades de los seres vivos no están definidas y tampoco encuadran en la clasificación de las especies propuesta por Linneo.

La relación del microrrelato con el discurso poético, según lo adelantamos en otros apartados relativos a *La sueñera*, reaparece aquí de manera explícita para indicar las tensiones generadas en la interacción entre poesía y narración y entre naturaleza y lenguaje:

> La poesía usa la palabra para cruzar el cerco: se clava en la corteza de palabras abriendo heridas que permiten entrever el Caos como un magma rojizo. En esas grietas, en ese magma, hunden sus raíces estas brevísimas narraciones, estos ejemplares raros. Pero su tallo, sus hojas, crecen en este mundo, que es también el Otro (2000: 7).

Resulta irónico que quien firma sea el clasificador. El nombre alude en forma directa al gran naturalista y botánico sueco Carl von Linné (Linnaeus, en Latín). En *Systema naturae* (1735), Linneo dio a conocer su clasificación de las plantas de acuerdo a los órganos sexuales, que él concebía como una forma de organizar los objetos. El *sistema* se ve perfeccionado en dos obras concluyentes *Philosophia Botanica* (1751) y *Genera Plantorum* (1953) a las que la ciencia europea les debe la nomenclatura botánica que concede a las plantas el nombre de su género seguido por su especie, y a continuación por distinciones primordiales a fin de diferenciarlas de tipos contiguos. A

partir de esta organización se proponen otros sistemas paralelos para los animales y los minerales.

El nombre de pila del clasificador, tal como se le designa en el prólogo, es Hermes, mensajero de los dioses en la tradición grecolatina; mítico rey y filósofo egipcio (se especula que vivió en el S. XX a. C.), autor de los tratados esotéricos más antiguos, cuya escritura era bastante abstrusa e impenetrable. Hermes Trimegisto es la denominación griega de Tot o Thot, creador del lenguaje y de todos los conocimientos humanos, es decir, la figura del dios de la escritura (Zot) utilizada por Derrida en «La farmacia de Platón».[38]

Linneo, creador de una renovada experiencia del lenguaje en función de los objetos que nombra al describir y clasificar la naturaleza, nos remite a Foucault, quien le asigna importancia clave en su clásica arqueología de las ciencias humanas (*Las palabras y las cosas),* al dedicar un capítulo al análisis pormenorizado de *El sistema de la naturaleza.* Las interacciones entre botánica y representación y entre botánica y literatura registra una larga trayectoria. El sistema descriptivo de Linneo, según Mary Louise Pratt (1997), destinado a clasificar todas las especies vegetales del planeta, conocidas y desconocidas en su época, de acuerdo con sus partes reproductoras, tiene influencia decisiva sobre los viajes y la literatura de viajes; constituye un modo singular con que el hombre europeo construye y explica su lugar en el mundo.[39]

La importancia que Pratt ve en la historia natural es que genera una transformación sustancial porque saca a todas las cosas del mundo y las reorganiza a la luz de una nueva conformación de pensamiento cuyo valor reside, justamente, en ser diferente del caótico original.

---

[38] Las fuentes de donde proceden los datos son: *Enciclopedia británica* (1999) y Falcón Martínez, C.; Fernández Galindo E. y López Melero, R.: (1985). *Diccionario de la mitología clásica* (Vol. I). Madrid: Alianza.

[39] «El sistema de Linneo identifica y clasifica 24 (y después 26) configuraciones básicas de estambres, pistilos, etc., ordenándolas según las letras del alfabeto. Completaban la taxonomía cuatro parámetros visuales: número, forma, posición y tamaño relativo. Todas las plantas de la Tierra, según Linneo, podían incorporarse a este sistema único de distinciones, incluyendo las que aún eran desconocidas para los europeos». (Pratt, 1997: 55).

Los sistemas de clasificación del siglo XVIII se abocan a la labor de inventariar y situar todas las especies en el Planeta a fin de constituir un orden, sacándolo de su entorno arbitrario (el caos), y colocándolo en un lugar apropiado dentro del sistema (el orden: libro, colección o jardín).

En la concepción foucaultiana, nombrar y representar en el contexto de la disciplina llamada Historia Natural significan una misma cosa y es el acto de nombrar lo que funda la realidad del orden. Concretamente la historia natural, en tanto empresa de carácter verbal, posibilita la descripción de lo visible –un campo de visibilidad conformado en toda su densidad– y su condición de posibilidad radica en la común semejanza de las cosas y del lenguaje con la representación; pero esta labor solo adquiere entidad en la medida en que cosas y lenguaje están separados. Por esta razón, aclara Foucault, se debe reducir la distancia entre ellos para aproximar el lenguaje a la mirada que percibe y las cosas percibidas a las palabras que las nombran. Al ejercitar la correlación y la reducción, la historia natural restringe el área de lo visible a un sistema de variables en las que, si los valores no pueden designarse a partir de una cantidad, al menos admite la descripción clara y siempre finita. Teniendo en cuenta estas coordenadas, es factible establecer un sistema de identidades y el orden de diferencias existente entre las entidades naturales. El esquema aportado por Linneo pone orden en el caos, tanto en el de la naturaleza como en el de la antigua botánica. Según Foucault, en la botánica de Linneo, el hilo de Ariadna es la clasificación, sin la clasificación sólo existe el caos.[40]

Frente a la magnitud de la empresa que se propone Linneo, resulta un hecho paradojal que la autora se enmascare en la identidad de un hombre de ciencia –introductor de la clasificación binaria–, cuando en realidad su escritura desarticula el mecanismo de las oposiciones para dar lugar a una tensión que supone la coexistencia de mundos contrapuestos a través de la contigüidad. Este gesto y el de asociar el nombre del científico al dios de la escritura nos provee de elementos cla-

---

[40] Cfr. Especialmente el capítulo V «Clasificar» (126-163).

ves para la interpretación del texto que, en apariencia, se propone una organización mucho más estricta que la de los libros anteriores. Al configurarse en series (once en total)[41] ya está suponiendo la clasificación de los textos de acuerdo con la unidad temática, por ejemplo. Sin embrago, es sabido que todo intento de clasificación o creación de taxonomías se frustra frente a la riqueza y a la originalidad de la imaginación literaria. En este sentido, se torna admisible la lectura de la paradoja que, a nuestro entender, implicaría la firma apócrifa, pues contiene, al mismo tiempo, el nombre del dios de la escritura y el del clasificador. Según creemos, una de las ideas del texto es crear un herbario en donde se procede a la desclasificación, a instancia de la cual se registra la tensión existente entre naturaleza /cultura, razón/ mito, orden/caos y otras, una suerte de nostalgia por un estado anterior a los sistemas jerárquicos, a las prohibiciones y a las exclusiones que imponen los lenguajes naturales y científicos.

La figura de Hermes emparentada con Linneo no es arbitraria si reparamos en las reflexiones de Pratt, que parten de las observaciones de otros comentaristas. La historia natural como forma de pensamiento interrumpe el entramado de relaciones históricas y materiales entre los seres vivos (humanos, plantas y animales). El proyecto de Linneo se representa de modo gráfico en la figura de Adán en el Paraíso. La naturaleza, afirma Daniel Boorstin, «era una enorme colección de objetos naturales entre los cuales él transitaba como superintendente, pegando etiquetas. Tuvo un precursor en esta fervorosa tarea: Adán en el paraíso»(Pratt, 1997: 65).[42] El problema, según Pratt, consiste en cuestionar este carácter y comprender por qué desde el comienzo mismo los seres humanos, especialmente los europeos, representaron una dificultad en la labor de sistematizar:

> ¿Podría Adán nombrarse y clasificarse a sí mismo? Si así era, entonces, ¿estaba el naturalista suplantando a Dios? Muy al comienzo del juego, Linneo parece haber contestado que sí: se

---

[41] A «Ejemplares raros» le siguen en orden correlativo «Acerca del tiempo», «De dioses y demonios», «Diagnósticos», «Variaciones», «Noches árabes», «Sueños», «Literarias», «Monstruos», «Artesanía de la magia» y «Caos».

[42] Citado por Pratt, *Ojos imperiales...*

> supone que cierta vez dijo que Dios "había tenido que aguantar que él espiara Su gabinete secreto". Para gran incomodidad de muchos, incluyendo al Papa, finalmente incluyó a las personas en su clasificación de los animales (el rótulo de *homo sapiens* le pertenece) [...]. Sus descripciones del ser humano son bastantes diferentes de las de las otras criaturas. Inicialmente Linneo postuló entre los cuadrúpedos una sola categoría *Homo* (descripta sólo con la frase "Conócete a ti mismo") y trazó una única distinción entre *homo sapiens* y *homo monstrosus*. [Luego] divide en seis variedades [...]. Con excepción de los monstruos y salvajes, la clasificación, apenas modificada, subsiste hasta el día de hoy en algunos textos escolares (1997: 66-67).

4.1. El Herbario

En *Botánica del caos*, la convivencia de mundos dispares o contrapuestos y las estrategias textuales, ya enfocadas en *La sueñera* y *Casa de geishas*, conducen a la creación de espacios donde reinan la imaginación, las inversiones de la lógica, el desorden y la ilegalidad. Allí el lenguaje se enmascara y los significados se transforman para abolir estructuras de autoridad (rupturas) que se encuentran en la base de toda renovación o experimentación. Raúl Brasca observa que

> más allá de las intenciones y los juegos constructivos [...] el conjunto de microcuentos de *Botánica del caos*, bajo el manto del amable juego de ingenio y liviandad humorística, guarda una seria concepción del mundo que tiene todas las características de nuestra época: la desconfianza de la realidad, la anulación de casi todas las certezas, cierto escepticismo sobre el futuro de un mundo que se agota, una chispa de esperanza en el poder redentor de lo poético (Dahl Buchanan 2001: 222).

Si en los otros volúmenes de microrrelatos la importancia de la clasificación es relativa, en *Botánica...* el movimiento de clasificación-desclasificación aporta elementos concretos a la lectura y sienta las bases de la labor interpretativa. En *La sueñera*, por ejemplo, los fragmentos se encuentran supeditados a la idea de «series fractales»,

agrupados conforme a una numeración. En *Casa de geishas*, en cambio, existen tres series mayores que indican una subclasificación de los textos de acuerdo al tema o a las configuraciones discursivas, pensemos por ejemplo en las «Versiones» de cuentos de hadas. De todos modos, estas divisiones o subdivisiones no intentan establecer un orden estricto ni una clasificación taxonómica que atentaría contra las convenciones más usuales del género.

De acuerdo con el enfoque, representado en la figura de la constelación de series, se construyeron, en nuestros análisis, otras series a partir de la movilidad e inestabilidad del género, aprovechando los puntos de fuga y los intersticios apenas entrevistos o dejados de lado por la crítica. La estrategia interpretativa, al constituir series distintas a las preestablecidas por la numeración o por cierta idea de unidad entre los componentes, se torna operativa en función de revisar principios deconstructivos, paradojas y movimientos contradictorios de afirmación y negación que promueven los textos.

La subdivisión en secciones temáticas, mucho más específicas que las de los otros libros, determina que la figura de la constelación vuelva a dibujarse en *Botánica del caos*, pero esta vez para señalar con mayor énfasis otros puntos que constituyen el exterior del libro, como ya vimos en los anteriores casos. Esta nueva disposición de los textos no contradice nuestro propósito. Es más, posibilita, por un lado, organizar series en discordancia con las establecidas por la autora, y por otro, permite vislumbrar el funcionamiento rizomático del texto, al igual que en *La sueñera* y *Casa de geishas*.

El orden aparente se desdibuja al comprobar en el interior de los textos la persistencia del caos a través de las mezclas, de las hibridaciones entre especies pertenecientes a diferentes reinos. A lo largo de las series acontecen relaciones de contigüidad entre el paraíso y el infierno, se produce la alteración del tiempo, la abolición de las leyes de la causalidad, la coexistencia de humanos con fantasmas vegetales, monstruos, dioses, magos y otras entidades, además de sucesos asombrosos, algunos vinculados con nuevos descubrimientos y avances científicos.

El microrrelato que inicia el libro, primero de la serie «Ejemplares raros», describe los amores entre un guardián de plaza pública y los

de un árbol al que se le atribuye, en principio, identidad femenina. La planta (casuarina), luego se transforma en palo borracho y da pie a murmuraciones en el barrio. Nuevamente nos encontramos, en la base de la construcción del texto, con el juego de significaciones ambiguas, identidades en conflicto, mutaciones e hibridaciones entre seres vivos pertenecientes a especies dispares. Los amores prohibidos, entre el guardián y la casuarina engendran un vástago, que resulta ser una metáfora, cuyo insubordinado comportamiento frente a las clasificaciones se parece en demasía a un ejemplar del género: «una planta desclasada y rebelde que se niéga a permanecer atada a sus raíces pero tampoco quiere estudiar y bebe desordenadamente cerveza sentada en el cordón de la vereda» (11).

Gilles Deleuze y Félix Guatari, en *Mil mesetas* (1997), piensan una imagen diferente a la del libro tradicional o clásico que aspira a la totalidad, pero cuanto más la busca más fragmentado resulta. El mundo ha devenido caos, pero el libro persiste como imagen del mundo, según una creencia muy arraigada. «Caosmos-raicilla, en lugar de cosmos-raíz», indican los autores. Desalojan la idea de que el libro sea imagen del mundo, al proponer la evolución aparalela de ambos términos: «el libro asegura la desterritorialización del mundo, pero el mundo efectúa una reterritorialización del libro, que a su vez se desterritorializa a sí mismo en el mundo» (16). Dejan de lado también el concepto de mimetismo, pues proviene de la lógica binaria y no es operativo a la hora de explicar fenómenos de otra naturaleza. Por divertimento ejemplifican con La Pantera Rosa, que pinta el mundo de su color, rosa sobre rosa, y en su devenir mundo para devenir imperceptible, asignificante, trazar su ruptura, su propia línea de fuga, completa la evolución aparalela.[43]

---

[43] Otro ejemplo de este tipo de evolución, comprendida en el principio de ruptura asignificante del rizoma, es el de la orquídea y la avispa. Los autores afirman: «La orquídea se desterritorializa al formar una imagen. No obstante, también la avispa se desterritorializa, deviene una pieza del aparato de reproducción de la orquídea; pero reterritorializa a la orquídea al transportar el polen. La avispa y la orquídea hacen rizoma, en tanto que heterogéneos. Diríase que la orquídea imita a la avispa cuya imagen reproduce de forma sig-

En las plantas, afirman Deleuze y Guattari, reside cierta sabiduría, porque aun en aquellas que tienen raíz existe un exterior en el que hacen rizoma con algo: con el viento, con un animal, con el hombre; por idéntico motivo los animales y los hombres hacen rizoma. El sistema rizoma difiere radicalmente de las raíces y raicillas; en cambio, los tubérculos, los bulbos son rizomas, al igual que algunos animales cuando van en manada o hacen madrigueras (las ratas). De acuerdo con estas consideraciones, los autores se preguntan si acaso la botánica, como ciencia específica, no sería enteramente rizomorfa.

Dijimos que *Botánica del caos* es un libro rizomático que altera todas las clasificaciones o desclasifica. En «Amores entre guardián y casuarina» se evidencia este carácter, pues la casuarina al transformarse en palo borracho ocasiona un conflicto en las subjetividades y en las relaciones. Los amoríos entre el árbol y el guardián producen el nacimiento de un ejemplar híbrido (inclasificable), dado que reúne caracteres pertenecientes a diferentes órdenes de la naturaleza. Es un vegetal, pero su comportamiento reúne características humanas.

La casuarina proviene de Oceanía y sus ramas al agitarse con el viento producen un sonido casi musical. El árbol hace rizoma con el viento y con un animal, ya que sus hojas semejan las plumas del casuario, un ave corredora más pequeña que el avestruz. A su vez el ave, de color negro o gris, al tener muy sueltas las barbas de sus plumas pareciera estar cubierta de crines, es decir, un animal plumífero semeja tener crines que son propias de los mamíferos y de las plantas

---

nificante (mimesis, mimetismo, señuelo, etc.). Pero eso sólo es válido a nivel de los estratos –paralelismo entre dos estratos de tal forma que la organización vegetal de uno imita a la organización animal del otro–. Al mismo tiempo, se trata de algo totalmente distinto: ya no de imitación, sino de captura del código, plusvalía de código, aumento de valencia, verdadero devenir, devenir avispa de la orquídea, devenir orquídea de la avispa, asegurando cada uno de esos devenires la desterritorialización de uno de los términos y reterritorialización del otro, encadenándose y alternándose ambos según una circulación de intensidades que impulsa la desterritorialización cada vez más lejos. No hay imitación ni semejanza, sino surgimiento, a partir de dos series heterogéneas, de una línea de fuga compuesta de un rizoma común que ya no puede ser atribuido sino sometido a significante alguno» (1997: 15-16).

filamentosas. Los elementos constitutivos del texto y los situados en el exterior, a los que remite, son entidades igualmente rizomorfas.

Las composiciones de la serie «Ejemplares raros» generan mecanismos ambivalentes de significación, utilizan el discurso sustituido, diversos usos de la voz para mostrar la pertenencia de las entidades a órdenes distintos dentro del reino de la naturaleza generando, de este modo, dudas, confusión y desconcierto. En todo caso las estrategias apuntan a reafirmar la incertidumbre, la ambigüedad y la duplicidad del lenguaje, propiedades específicas que cobran mayor relieve en el discurso literario.

Las otras composiciones de la serie explotan de igual modo la bisemia discursiva y el doble origen de las especies. En «Cuidado con las mujeres», el género se describe en términos concernientes a la botánica, pero el procedimiento se pone al desnudo en las tres últimas líneas del texto, con lo cual se suspende la ambigüedad discursiva a fin de explicitar la mixtura y la pertenencia a órdenes dispares: «hábiles especies híbridas que pivotean entre dos reinos, estas supuestas mujeres se disfrazan, seducen, fingen amor, se reproducen al menor descuido» (12). «Aptitud y vocación» describe el hábito del geotropismo desarrollado por los pies de la narradora, quien, frente al peligro de echar raíces, se ve obligada a estar en continuo movimiento. «Raíces profundas» refiere la condición de un ejemplar capaz de hundir las raíces hasta el magma mismo de la tierra. El árbol, según la narradora, «pertenece simultáneamente a la familia de las cucurbitáceas y a la familia de mi tía Federica» (15).

En este caso no hay hibridación entre especies pero sí el efecto de crear confusión entre el origen vegetal y la circunstancia de que la planta sea posesión de una familia. El malentendido proviene de equiparar –ex profeso– propiedad y pertenencia. El hecho de que el árbol pertenezca a una familia no implica necesariamente que comparta la misma naturaleza de sus dueños. El principal problema es que los frutos «estallan al madurar en literales explosiones volcánicas que provocan las quejas de mi tía Federica», comenta con humor la narradora, «por las dificultades que presenta limpiar la lava en caliente, que si se deja enfriar no sale con nada» (15).

Entre las curiosidades de los ejemplares raros encontramos el caso de un viejo olmo hipocondríaco, que una vez curado de su verdadera enfermedad, continúa desarrollando síntomas, y como la tala es peligrosa, sus dueños dudan entre la psicoterapia o la mudanza. «Las plagas», revela la identidad de la voz narradora en la última línea del texto, en donde corroboramos que se trata de una momia relatando su lucha contra hongos, líquenes y musgos que le invaden el sarcófago.

«Un curso muy útil», «La dieta estricta» y «Peyote en el jardín» configuran una serie emparentada por la modalidad discursiva. Los textos parecieran funcionar como análogos, continuidad y hasta contraparte de los que la tipología denomina textos instructivos. En el primero, la voz narra en primera persona las alternativas (las instrucciones) que siguió para lograr su renovación y un auténtico bienestar. El segundo indica los ingredientes de la dieta a seguir para el cuidado de los ejemplares. El tercero cambia completamente el tono; lejos de recomendar acciones tendientes a mejorar la calidad de vida de los híbridos, instruye acerca de los métodos usados para obtener efectos alucinógenos, que es, en definitiva, un modo de infundir el caos entre los ejemplares desconcertados:

> Se riega el jardín con jugo de peyote concentrado. Las caléndulas, gravemente afectadas, enloquecen: en su delirio se creen araucarias. Los gladiolos caen en un sopor peligroso que los aproxima al estado vegetativo. El resto de las plantas tiene alucinaciones generosas, positivas, que les infunden una compleja sensación de felicidad. Todos estos efectos del peyote resultan imposibles de comprobar excepto el vómito ácido y convulsivo de las flores carnívoras, causado por el mal sabor de los insectos que se alimentan de néctar (23).

La composición titulada «Ejemplares raros» (incluida en la sección «Diagnósticos»), constituye otro punto de la constelación en referencia a la serie homónima. En ella se lee de manera acabada la transformación e hibridación discursiva como metáfora del género; sigue el modelo de los textos instructivos y mezcla técnicas de curación con recetas de cocina. Las supuestas plantas por momentos parecen animales o seres humanos, ya que tienen cuerpo. Más adelante se

confunden con larvas y constantemente se les llama «pacientes», pero al final, una vez realizada la curación por medio de numerosas transformaciones, se recomienda el uso del nuevo vegetal en la cocina. El párrafo de cierre sintetiza los procedimientos y las operaciones llevadas a cabo en los tres primeros, de tal suerte que funciona como un colector de información y de las estrategias utilizadas a lo largo del texto:

> En la mayor parte de los casos los brotes mueren y las heridas se cierran definitivamente. Sólo en algunos pacientes estas raicillas, ramificadas, profundamente hundidas, desarrollan una planta de hojas grandes, color ámbar, aterciopeladas, con gruesas nervaduras, que resultan deliciosas en la ensalada». (98).

El vocablo ensalada no es casual, designa un alimento que se obtiene por la mezcla de vegetales preferentemente; el resultado no es una ingesta compacta y homogénea, sino que, por el contrario, permite ver los ingredientes usados en la preparación. En este punto es posible leer la transformación como metáfora de los mecanismos de funcionamiento del texto y, por extensión, del género.

La presencia de la voz autoral, sin intervención de un narrador, dirigiéndose al lector en forma directa, reaparece para realizar formulaciones metadiscursivas. En la misma serie «Diagnósticos», hay fragmentos de metalepsis que apuntan a ideas situadas fuera de la botánica y del caos, pero concernientes al autor, al lector, al acto de creación y, más específicamente, a la génesis del libro. Genette (2004) observa que la figura de la «metalepsis de autor», se trata de casos en que el autor es representado o se representa como alguien que produce aquello que sólo relata o describe. Esta práctica transgresiva en la que se confunden los límites entre autor y receptor genera una vertiginosa puesta en abismo; comprende desde la literatura clásica hasta las ficciones contemporáneas pertenecientes a la literatura o el cine.[44] En «Avances de la cirugía moderna» leemos:

---

[44] Genette considera que la categoría de metalepsis es afín a la metáfora, por cuanto se la definía en la retórica clásica como la designación figurada (meto-

> Los avances de la cirugía permiten todo tipo de modificaciones físicas. Ya es posible cambiar de sexo, de raza, de identidad. Usted nunca podría imaginarse, por ejemplo, cuál fue la figura original con la que nació esto que tiene entre las manos creyendo que es un libro (70).

En la cadena de relaciones, la serie «Diagnósticos», en su totalidad, remite a preocupaciones constantes en la obra de Shua, en especial, a las de las novelas *Soy paciente* (1980) y *La muerte como efecto secundario* (1997). En la primera, escrita en el contexto de la dictadura, el ambiente del moderno hospital tecnológico se lee como metáfora kafkiana de la burocracia y la justicia controladas por la maquinaria del Estado autoritario y el uso de la ciencia médica como instrumento al servicio del terror.[45] La segunda, situada en el contexto de la globalización, apunta a la violencia de una ciudad prácticamente sitiada por la inseguridad y la violencia, en donde el Estado ha retirado sus mecanismos de control, que pasan a manos de verdaderos ejércitos privatizados. Los geriátricos, llamados «Casas de recuperación», se convierten en lugares de reclusión obligatorios para los pocos ancianos que sobreviven en una sociedad cruel y despiadada, ya que representan un negocio rentable de carácter privado.[46]

---

nímica) de un efecto por una causa, o viceversa. Destina el término *metalepsis* «a una manipulación –al menos figural y en ocasiones ficcional– de esa peculiar relación causal que une, en algunas de esas direcciones, al autor con su obra, o de modo más general al productor de una representación con la propia representación [...] y digo "representación" para abarcar a la vez el ámbito literario y algunos otros: pintura, teatro, fotografía, cine » (2004: 15).

45 Para una lectura más detallada de estos aspectos remitimos a David William Foster «Los parámetros de la narrativa argentina durante el "Proceso de Reorganización Nacional"». *Ficción y política* (1987), a Jorgelina Corbatta «Ficción e historia: presencia de la *Guerra Sucia* en *Soy paciente* de Ana María Shua» y especialmente a Eugenia Flores de Molinillo «*Soy paciente*: la metáfora hospitalaria » en *El río de los sueños* (2001).

46 Fernando Reati ha abordado esta novela como ejemplo de literatura de anticipación escrita en la Argentina en el marco de la cultura globalizada. *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires: Biblos, 2006.

Los textos de «Diagnósticos» desacralizan los supuestos poderes de la cura medicinal, enfatizan sus aspectos más descarnados y ponen en tela de juicio los métodos utilizados, por considerarlos altamente agresivos. «Dura prescripción» constituye una crítica ácida contra verdaderas mutaciones efectuadas sobre los cuerpos de los pacientes: «El tratamiento prescripto fue cruento, invasivo, mutilante, pero valió la pena. Aquí me tienen, sanísimo y saltando en una pata, comentaba cierto torso sin rencores» (94). «Medicina prepaga» se concentra en los nudos burocráticos y en la avidez económica de las empresas privadas:

> A causa de la complejidad burocrática de nuestra medicina prepaga, muchas operaciones se realizan en etapas. En la Sala de la Tabula Rasa, borradas sus viejas facciones, los pacientes aguardan el nuevo rostro que esculpirá en ellos el bisturí del cirujano. A falta de boca, se los alimenta con suero glucosado y guay de que se atrasen en el pago de la cuota (77).

«El hospital», una de las composiciones más logradas de la serie, nos recuerda la novela *Soy paciente*, pero más allá de las relaciones temáticas dentro de la obra y de la crítica a las insensibles políticas aplicadas a los sistemas de salud, el relato repite estrategias reconocibles en textos anteriores, que configuran una marca de estilo en Shua. Nos referimos, concretamente a la yuxtaposición de elementos heterogéneos, pertenecientes a distintos estratos de la naturaleza, compartiendo un mismo espacio, al cuestionamiento y a la negación de las «identidades» experimentados por quienes protagonizan los textos. En el relato se lee que:

> Burros, hombres, lombrices, piedras enormes y quirquinchos se hacinan en el hospital. Qué vergüenza para el gobierno, esto no es más que un revoltijo maloliente. No hay vendas, no hay remedios, no hay enfermeras, no hay tomógrafos, no hay ambulancias, no hay camas, no hay médicos, no hay laboratorio, no hay suero, no hay jeringas, no hay quirófanos, no todos están heridos, no todos están enfermos, qué vergüenza, qué vergüenza, es posible que ni siquiera sea un hospital (67).

En la sección «Literarias» encontramos el diálogo con textos clásicos y con autores del siglo XX (Borges y Denevi), a quienes se les rinde homenaje como modo de marcar la continuidad con la tradición del género, a semejanza de lo que ocurre en *La sueñera* con relación a Monterroso, Arreola y el mismo Borges. «El jardín de los senderos» (título casi homónimo al del cuento borgeano), juega con la posibilidad de elegir y perderse en el laberinto para encontrar la felicidad. «La obra literaria» reescribe y condensa, con amarga ironía, la trama de «El milagro secreto». Como sabemos, Jaromir Hladík (el judío praguense fusilado por los nazis) antes de morir pide a Dios le conceda el milagro de alterar el transcurso del tiempo para concluir su obra, una representación teatral titulada «Los enemigos». El relato de Shua, en cambio, especula sobre el posible destino de un hombre muerto que, a diferencia de Hladík, fracasa en el intento y continúa tratando de perfeccionar su obra sin lograr concluirla. El texto finaliza diciendo: «Está muerto y alaba las ventajas de la eternidad, pero sin talento la eternidad no basta, no progresa, Señor, no progresa, su paraíso es nuestro infierno, Señor, devuélvelo a la vida» (154).

Una de las composiciones más llamativas de la serie «Literarias», y tal vez del libro, es «De quien espera», pues de acuerdo con nuestra hipótesis, condensa en forma extraordinaria el mecanismo de transformación e hibridación a través de la reflexión metadiscursiva:

> De quien espera una voz y poco a poco va dejando de lado todo el resto, se desvanece a su alrededor todo el universo, odia al teléfono y lo ama como Catulo a su Lesbia indiferente; poco a poco la espera invade todo, abandona actividades o las realiza con distracción absorta hasta que su único verbo cierto es esperar: irresponsable olvido de quien pretendió ser en sus comienzos protagonista de una minificción, y se transforma así, por un momento, en el centro doloroso de un poema. Pero el suceso de su transformación lo vuelve otra vez narrativo y por eso lo incluyo en este libro (162).

Estos juegos metadiscursivos nos remiten nuevamente al prólogo en donde la autora observa la vecindad entre microrrelato y discurso poético, pero al mismo tiempo dejan en claro cuáles son las propieda-

des específicas que diferencian a ambos discursos. En el relato, por ejemplo, el suceso mismo de la transformación (se indica) sería en este caso el elemento indispensable que identifica al texto con una ficción breve.

Las estrategias estudiadas en los microrrelatos de Shua –transformaciones, hibridaciones, relaciones intertextuales, mecanismos deconstructivos, simulacros en *La sueñera, Casa de geishas* y en *Botánica del caos*– enuncian los postulados de una poética individual, pero también en las formulaciones metadiscursivas los textos diseñan un imaginario respecto del lugar que ocupan en el sistema genérico y en el literario. En los tres libros se ve funcionar de modo operativo parte de las cuantiosas y posibles realizaciones del microrrelato dentro de una tradición constituida a lo largo del siglo XX en la literatura latinoamericana. Al mismo tiempo, nuestra lectura nos ha permitido establecer vínculos con el contexto para mostrar que el género acompaña diferentes períodos de renovación y de cambio en el ámbito político, literario y cultural. No es un hecho aleatorio, como hemos tratado de explicar, que las transformaciones más importantes en la literatura y sus particulares representaciones se perciban en momentos de crisis políticas o de cambios radicales en la economía y en la cultura en su totalidad. Es lo ocurrido durante el último fin de siglo en el marco de la cultura globalizada. Bajo estas circunstancias, el inusitado fenómeno de recepción que despierta el microrrelato lo ubica como uno de los géneros más leídos en la actualidad; si bien el fenómeno no es excluyente de la literatura escrita en español, ejemplifica en gran medida la culminación del proceso de legitimación y estabilización del género.

Conclusiones

Este estudio ha pretendido demostrar el proceso de formación del microrrelato en tanto género y su autonomía dentro del sistema literario latinoamericano, considerando especialmente los casos de Argentina y México. En ambos países encontramos un heterogéneo corpus de realizaciones representativas de dos de las tradiciones literarias más prestigiosas del continente. La proliferación de los estudios sobre el tema se fue acrecentando en los últimos años y contribuyó a la definitiva canonización del género en la década de 1990. Los factores mencionados nos permitieron trazar una historia y mostrar por medio del análisis textual la evolución del género en el transcurso del siglo XX. En tal sentido, hemos prestado particular atención al aspecto diacrónico, articulando una cronología que sin ser demasiado estricta describe cuatro fases que coinciden, en general, con momentos de cambio y de profundas transformaciones estéticas en la literatura y en la cultura latinoamericanas; nos referimos a las décadas de 1920, 1940, 1960 y 1980. El enfoque de los cuatro períodos mencionados nos posibilitó describir los momentos de emergencia y consolidación del género y explicitar cómo el surgimiento de la conciencia genérica se presenta de diferente manera en los autores estudiados, en los textos y en los metatextos analizados, que hemos situado dentro de esa esfera de la comunicación literaria.

Los precedentes del proceso de configuración genérica, según vimos, se remontan al modernismo, al posmodernismo y a la vanguardia. A partir de estos supuestos, se intentó establecer una genealogía en la que rescatamos las relaciones del microrrelato con el poema en prosa, practicado por los poetas franceses de la modernidad, quienes ejercieron su indudable influjo en los escritores modernistas

y vanguardistas latinoamericanos. De igual modo, tuvimos en cuenta el surgimiento de la crónica modernista que, en principio, pertenece al género periodístico, pero que, por sus rasgos ficcionales y hasta poéticos sufre un desplazamiento y admite su colocación dentro del sistema literario. Esta circunstancia obedece también al hecho de que gran parte de las crónicas fueron escritas por los poetas más prestigiosos de esa época. La mixtura, es decir la hibridación, entre discurso periodístico y literario se produce de manera especial con relación al cuento y al microrrelato. Sucede que los escritores, además de los antólogos y los estudiosos de las obras modernistas insertan crónicas publicadas inicialmente en los periódicos, en volúmenes integrados en su totalidad por cuentos. La misma tendencia se observa posteriormente en las antologías dedicadas al cuento, que incluyen algunas crónicas –englobadas dentro de ese género–. Más recientemente, en las compilaciones de microrrelatos se repite la estrategia de incorporar creaciones que, aunque tienen la misma procedencia, se caracterizan por su extrema brevedad. Para desarrollar estos aspectos hicimos referencia a determinados escritos de Rubén Darío, Ramón López Velarde, Macedonio Fernández, Leopoldo Lugones y Oliverio Girondo, muchos de ellos asimilados por la crítica o por los antólogos al corpus del género estudiado.

Por otro lado, nos detuvimos en los textos de un precursor, Julio Torri, que representa un hito de relevancia fundamental en la historia del microrrelato latinoamericano, ya que, al estar ubicado entre el modernismo y la vanguardia y practicar un estilo de escritura novedoso, señala el momento más importante de la emergencia del género. Asimismo, su actitud escéptica frente a la literatura y la vida convierten a este autor en un paradigma apartado de los cánones de la época, aunque con el transcurso del tiempo constituya, para un conjunto reducido de escritores, un modelo a seguir en cuanto a ejercicios de escritura breve y experimental. Las creaciones de Torri instauran una práctica que tiene seguidores y que incide en el posterior surgimiento de la conciencia genérica, en la evolución y en el subsiguiente proceso de legitimación del género.

En las cuatro fases de nuestro recorrido se buscó demostrar la autonomía del microrrelato, sin descuidar las relaciones que éste sos-

tiene con otros géneros, primero con la poesía moderna y luego con el cuento contemporáneo, especialmente en su etapa de renovación en Latinoamérica, producida entre las décadas de 1940 y 1960. Además de estos aspectos se ha examinado la naturaleza híbrida de los textos, es decir, las relaciones que éstos establecen con los demás géneros: el ensayo y las formas mixtas como la crónica modernista o el poema en prosa, la fábula, los dichos agudos, las máximas, entre otros. El punto de inflexión más importante con respecto al surgimiento de la conciencia genérica en esta etapa lo representan el prólogo y los relatos seleccionados por Borges y Bioy Casares para la antología *Cuentos breves y extraordinarios* (1953).

En nuestro enfoque proponemos leer las manifestaciones del género considerándolas textualidades híbridas que sufren desplazamientos e interactúan con otros géneros, reformulándolos en procedimientos de reescritura, alusión, intertextualidad, y estableciendo pactos y alianzas de lectura, según el momento histórico que atraviesan. Estas realizaciones de la modernidad literaria latinoamericana se nutren de una extensa gama de discursos que se mezclan, se imbrican y entrecruzan para constituirse en modalidades identificadas por la hibridez y la movilidad. Poseen subcategorías procedentes de una estructura mayor, cuyos rasgos distintivos son la brevedad y la velocidad. Esta estructura mayor con frecuencia suele metamorfosearse y adquiere los modos de expresión del cuento, el ensayo o la fábula. Generalmente los autores acuden a fuentes y géneros provenientes de la antigüedad clásica con el propósito de asignarles nuevas funciones. Las subcategorías del género constituyen la resultante de los procesos de hibridación de géneros preexistentes que difieren en su funcionalidad –según lo hemos visto en los autores del corpus estudiado–. En este sentido, el microrrelato lleva a cabo dichos procesos de manera explícita y los exhibe de modo especial, poniendo al descubierto los mecanismos constructivos y deconstructivos. Según nuestra hipótesis, los textos producen a escala reducida la misma operatoria que Bajtín señala en la novela, concebida como un discurso de discursos; un género elástico y plurilingüe capaz de absorber y fagocitar otros géneros, técnicas, convenciones y modalidades textuales, tanto literarios como extraliterarios. Teniendo en cuenta que la forma narrativa puede constituir sólo

uno de sus tantos modos de presentación, es factible entonces, rastrear los vínculos del microrrelato con la poesía y encontrar antecedentes también en el epigrama, los dichos agudos, los graffiti, que son formas antiguas recicladas bajo nuevas configuraciones.

Las estrategias desplegadas por los autores consisten en desarraigar el género en el que escriben a través de rupturas y prácticas paródicas, entendidas como transgresión a ciertas leyes genéricas impuestas o naturalizadas por la tradición. Otra tendencia que manifiestan los microrrelatos consiste en desarticular y relativizar las convenciones literarias, estableciendo nuevos pactos de lectura necesarios para fundar ese espacio de lo diferente, de lo experimental y novedoso. Con respecto al lenguaje, los textos ponen de relieve lo que Barthes denomina «espectacularidad» para referirse al efecto que provocan las máximas, gracias a la intensificación de los recursos expresivos y al uso frecuente de la agudeza y la ironía. En tal aspecto el microrrelato tiende a la economía de recursos y en reiteradas ocasiones lo anima un afán lúdico.

En cuanto a los autores estudiados, hemos remarcado el carácter paradigmático de los ejercicios de escritura breves practicados por Borges y Monterroso, que se erigen en modelos que reestructuran los horizontes de expectativas de sus lectores contemporáneos e instauran nuevos modelos de lectura que contribuyen a afianzar la evolución y la expansión del género a partir de la década de 1960. En ambos autores hemos examinado diferentes instancias, tales como las hibridaciones genéricas y discursivas, las relaciones intertextuales y la alternancia de los usos de la voz. Con relación a las formas breves, se intentó demostrar cómo se articulan los procesos de *concentración* y *miniaturización* propuestos por Adolfo Castañón, cómo funcionan estos mecanismos a los que son sometidos los textos considerados prototipos de literatura «elevada al cuadrado». Estos modelos de escritura se asientan en la paradoja de fundar su originalidad en la reescritura, la glosa, la alusión, la cita, inaugurando así una perspectiva de indudables resonancias en las realizaciones más actuales del género.

En cuanto a los microrrelatos escritos por mujeres, hemos analizado las metáforas que registran la intersección entre géneros sexuales y literarios. En el caso de Luisa Valenzuela nos propusimos leer las rela-

ciones con el contexto, la formulación de su poética con respecto al microrrelato en tanto opción discursiva, además de referirnos a la dimensión política que promueven sus textos. *Aquí pasan cosas raras* y *Libro que no muerde* nos han permitido leer el registro de la transición literaria efectuada entre las décadas de 1970 y 1980 y sus proyecciones en el presente. Ambos libros muestran su influjo en las reflexiones más actuales de la autora referidas al microrrelato. Por otra parte, hemos enfocado en un conjunto reducido de textos los diferentes usos de la voz narradora, asociados a cuestiones genérico-sexuales que son de fundamental importancia en toda la narrativa valenzueliana.

Las composiciones de Ana María Shua, en las que nos detuvimos de manera más exhaustiva, exponen diferentes estrategias que involucran además de las hibridaciones, mecanismos deconstructivos, transformaciones y simulacros. En este caso, las formulaciones metadiscursivas trazan un imaginario del lugar que ocupan los textos en el espacio genérico y en el sistema literario. Al mismo tiempo, en nuestra lectura hemos establecido los vínculos existentes entre el microrrelato y el contexto a fin de mostrar que el género acompaña diferentes períodos de renovación y de cambio en el ámbito político, literario y cultural latinoamericano. No es un hecho aleatorio, como hemos tratado de explicar, que las transformaciones más importantes en la literatura y sus particulares representaciones se perciban en momentos de crisis políticas o de cambios radicales en la economía y en la cultura en su totalidad. Es lo ocurrido durante el último fin de siglo en el marco de la cultura globalizada. Bajo estas circunstancias, el inusitado fenómeno de recepción que despierta el microrrelato lo ubica como uno de los géneros más leídos en la actualidad.

Agradecimientos

La propuesta de este estudio empezó a tomar forma durante una visita a la Universidad de Nottingham en 1996. La gentileza y el estímulo intelectual de Bernard McGuirk y Mark Millington fueron el punto de partida. Los diálogos iniciados allí perduran de algún modo en estas páginas y reclaman la necesidad de saldar una deuda simbólica después de muchos años. Mi mayor gratitud está dirigida hacia mis directores, a la generosidad y la paciencia de Alberto Giordano, al rigor intelectual de Victoria Cohen Imach, cuyas inteligentes observaciones contribuyeron a ampliar los horizontes de lectura, a establecer relaciones con marcos teóricos como los estudios de género y a lograr una mejor organización del trabajo. Agradezco también a María Soledad Alonso de Rúffolo y a Elena Altuna por la amistad y la calidez con que me brindaron su asesoramiento.

Esta investigación no hubiera podido realizarse sin la generosidad de escritores y amigos que me enviaron sus libros o que despejaron mis dudas oportunamente y aportaron sus saberes sobre literatura. Fueron muchas las personas que me facilitaron el acceso a materiales bibliográficos imprescindibles o que, mediante la búsqueda de datos precisos, me ayudaron en la etapa final de redacción: Olinda Lávaque, María Eugenia Bestani, María Laura de Arriba, Joaquín Acevedo, Patricia Israilev, María del Huerto Luna de Andina (Tucumán), Luisa Valenzuela, Ana María Shua, Jorge Monteleone, Carlos Battilana, Daniel Divinsky y Gabriel Patolsky (Buenos Aires), Miriam di Geronimo (Mendoza), Lauro Zavala (México), Francine Masiello, Aníbal González Pérez y Daniel Balderston (USA).

Quiero expresar mi reconocimiento a mis compañeros del Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Hispanoamericanas de la

Universidad Nacional de Tucumán, a Elena Rojas Mayer por su estímulo constante, a los alumnos y a las autoridades de la Sede Regional Tartagal de la Universidad Nacional de Salta. Agradezco especialmente la dedicación con que María del Carmen Mora corrigió cada uno de los borradores e hizo la revisión final del escrito. Por último, deseo retribuir el afecto y la solidaridad de mi familia y mis amigos, Mario Soria Aguilar, por los llamados permanentes desde Barcelona, a Julia Stella, Gustavo Luján, Alicia Doncel y Julio Sal Paz.

Este estudio pudo concretarse gracias a las becas otorgadas por la Facultad de Filosofía y Letras y el Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Tucumán y al subsidio concedido por este mismo Consejo durante el primer semestre de 2006.

Bibliografía citada y consultada

Teórica y crítica

AA.VV. (1987). *La crisis de la literariedad.* Madrid: Taurus.

Anselmo, San (1984). *Proslogium. Sobre la verdad.* Buenos Aires: Orbis/Hyspamérica.

Angenot, Bessière, Fokkema y Kushner comps. (1993). *Teoría literaria.* México: Siglo XXI.

Anderson Imbert (1998). *La prosa, Modalidades y usos.* Barcelona: Ariel Practicum.

Bachelard, Gastón (1982). *La poética de la ensoñación.* 1960. México: Fondo de Cultura.

Bajtin, Mijail (1982). *La estética de la creación verbal.* México: Siglo XXI.

———. (1993). *Problemas de la poética de Dostoievski.* México: Fondo de Cultura Económica.

———. (1991). *Teoría y estética de la novela.* Madrid: Taurus.

Bal, Mieke (1990). *Teoría de la narrativa.* Madrid: Cátedra.

Balderston, Daniel (1999). *El deseo, enorme cicatriz luminosa.* Valencia: eXcultura.

Barrera Linares, Luis (2002). «¿Son literarios los textos ultracortos?». *Quimera* 211-212, pp. 25-29.

Barthes, Roland (1972). «Introducción al análisis estructural del relato». *Comunicaciones/Análisis estructural del relato.* Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

———. (1987). *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós.

———. (1992). *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos.* México: Siglo XXI.

Baudrillard, Jean (1978). *Cultura y simulacro.* Barcelona: Kairós.

Benjamin, Walter (1980). *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II.* Madrid: Taurus.

———. (1986). *Sobre algunos temas en Baudelaire.* Barcelona: Planeta-Agostini.

Berman, Marshall (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad.* Madrid: Siglo XXI.

Booth, Wayne C. (1978). *La retórica de la ficción.* Barcelona: Bosch.

———. (1986). *Retórica de la ironía.* Madrid: Taurus.

Bourdieu, Pierre (2000). *La dominación masculina.* Barcelona. Anagrama.

Braidotti, Rosi. (2000). *Sujetos nómades.* Buenos Aires: Paidós.

Brasca, Raúl (2002). «El microcuentista demiurgo». *Quimera* 211-212, pp. 30-34.

Brunner, José J. et al. (1989). *Chile: Transformaciones culturales y modernidad.* Santiago de Chile: FLACSO.

Bruner, José J. (1998). *Globalización cultural y posmodernidad.* Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.

Bueno, Mónica (2000). *Macedonio Fernández, un escritor de fin de siglo.* Buenos Aires: Corregidor.

Butler, Judith (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad.* 1990. México: Paidós/Universidad Autónoma de México.

Camurati, Mireya (1978). *La fábula en Hispanoamérica.* México: UNAM.

Castañón, Adolfo (2000). «Magnitudes del jíbaro o de las formas breves en la literatura hispanoamericana contemporánea». *América sintaxis.* México: Aldus.

Cella, Susana comp. (1998). *Dominios de la literatura. Acerca del canon.* Buenos Aires: Losada.

Corbatta, Jorgelina (2002). *Feminismo y escritura femenina en Latinoamérica.* Buenos Aires: Corregidor.

Corral, Wilfrido H. (1996): «Primer enfoque sobre formas breves que no canonizamos a ciencia cierta». *Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique Latine de 1850 à nos jours.* Tome 1. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle III – Paris III, pp. 25-43.

Dalmaroni, Miguel (2004). «Posdictadura y modos de narrar: revistas de intelectuales y parientes». *La palabra justa. Literatura crítica y memoria en la Argentina 1960-2002*. Santiago de Chile: RIL-Melusina, pp. 116-154.

de la Colina, José (2001). «Los incipit». *Libertades imaginativas (de la literatura como juego)*. México: Aldus, pp. 79-91.

de Grandis, Rita (1997). «Incursiones en torno a hibridación: una propuesta para discusión de la mediación lingüística de Bajtin a la mediación simbólica de García Canclini». *Revista de crítica literaria latinoamericana* XXII/46, pp. 37-51.

Deleuze, Gilles (1988). *Diferencia y repetición*. Barcelona: Júcar Universidad.

———. (1989). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.

———. (1996). «La literatura y la vida». *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, pp. 11-18.

Deleuze, Gilles; Guatari, Félix (1997). *Mil mesetas*. Barcelona: Pretextos.

de Man, Paul (1969). «The Rethoric of Temporality». *Interpretation. Theory and Practice*. Charles S. Singleton. Baltimore: Johns Hopkins University Press, pp. 173-209.

———. (1990). *Alegorías de la lectura*. Barcelona: Lumen.

De Peretti, Cristina (1989). *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*. Barcelona: Anthropos.

Derrida, Jacques (1975). *La diseminación*. Madrid: Espiral/Fundamentos.

Eagleton, Terry (1988). *Una introducción a la teoría literaria*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

Egan, Linda (1995). «El 'descronicamiento' de la realidad (el macho mundo mimético de Ignacio Trejo Fuentes». *Vivir el cuento. La ficción en México*. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala, 143-170.

Epple, Juan A. (2004). «La minificción y la crítica». *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Francisca Noguerol Jiménez ed. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Femenías, María Luisa (2000). *Sobre sujeto y género. Lecturas feministas desde Beauvoir a Butler*. Buenos Aires: Catálogos.

Ferro, Roberto (1998). *La ficción. Un caso de sonambulismo teórico*. Buenos Aires: Biblos.

Fokkema D. W. e Ibsch, E. (1988). *Teorías de la literatura del siglo XX. Estructuralismo, marxismo, estética de la recepción*. Madrid: Cátedra.

Foucault, Michel (1969). *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI.

———. (1991). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.

———. (1996). *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós.

Fowler, Alastair (1988). «Género y canon literario». Manuel Garrido Gallardo comp. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros, pp. 93-127.

———. (1982). *Kinds of Literature: an introduction to the theory of genres and modes*. Oxford: Clarendon Press.

Franco, Jean (1989). «Apuntes sobre crítica feminista y literatura hispanoamericana». *Theoretical debates in Spanish American Literature*. David Foster y Daniel Altamiranda eds. New York and London: Garland Publ. Co., pp. 157-169.

Freidemberg, Daniel (1993). «Poesía argentina de los años 70 y 80». *Cuadernos Hispanoamericanos* 517-518, pp. 139-160.

Freud, Sigmund (1986). *El chiste y su relación con lo inconsciente. Obras Completas. Tomo VIII*. Buenos Aires: Amorrortu.

Fuentes, Carlos (1969). *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz.

García Canclini, Néstor (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

———. (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.

———. (1999). *La globalización imaginada*. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós.

Garrido Gallardo, Miguel A. comp. (1988). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros,

Genette, Gérard (1977). «Genres, types, modes». *Poétique* 32, pp. 389-421.

———. (1979). *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil.

———. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

———. (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Giardinelli, Mempo; Itkin, Silvia (1989). *Mujeres y escritura. Primaras jornadas sobre mujeres y escritura*. Buenos Aires: Puro Cuento.

Giordano, Alberto y Podlubne, Judith (2000). «Exilio y extraterritorialidad: Wilcock y Bianciotti». *Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik dir. Tomo 11. La narración gana la partida Elsa Drucaroff dir. Buenos Aires: Emecé, pp. 381-403.

Glowinski, Michal (1993). «Los géneros literarios». M. Angenot; J. Bessière; D. Fokkema y E. Kushner dirs. *Teoría literaria*. México: Siglo XXI, pp. 93-109.

González Pérez, Aníbal (1995). «Crónica y cuento en el modernismo». E. Pupo-Walker comp. *El cuento hispanoamericano*. Madrid: Castalia, pp. 155-170.

Grieco y Bavio, Alfredo (1995). *Cómo fueron los 60*. Buenos Aires: Espasa Calpe.

Hamburger, Käte (1995). *La lógica de la literatura*. 1957. Madrid: Visor.

Howe, Irving and Ilana Wiener Howe eds. (1983). *Short Shorts. An Antology of the Shortest Stories*, (Introduction), New York, Bantam Books.

Iser, Wolfgang (1987). *El acto de leer*. Madrid: Taurus.

Iwasaki, Mineko y Rande Brown (2002). *Vida de una geisha. La verdadera historia*. Buenos Aires: Grupo Zeta.

Jameson, Frederic (1998). «Notes on Globalization as a Philoshofical Issue». Fredric Jameson y Masao Miyoshi comps. *The Cultures of Globalization*. Durham-Londres: Duke University Press, pp. 54-77.

———. (1889). *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto esencialmente simbólico*. Madrid: Visor.

Jauss, Hans-Robert (1976). *La literatura como provocación*. Barcelona: Península.

———. (1987). «El lector como instancia de una nueva historia de la literatura». *Estética de la recepción*. José Antonio Mayoral comp. Madrid: Arco/Libros, pp. 59-85.

Jitrik, Noé (1984). *La lectura como actividad*. Puebla (México): Premiá.

———. (1987). *Cuando leer es hacer*. Santa Fe (Argentina): Universidad Nacional de Litoral,

Jolles, André (1961). *Formes simples*. París: Seuil.

Koch, Dolores M. (1981): «El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Favila», *Hispamérica*. XI 30, pp. 123-30.

———. (1985). «El micro-relato en la Argentina: Borges, Cortázar y Denevi». *Enlace 5/6*, pp. 9-13.

Kristeva, Julia (1978). *Semiótica*. Madrid: Fundamentos (2 vols.).

Lacoue-Labarthe, Philippe y J. L. Nancy (1978). *L'Absolu litteraire:. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. París: Editions du Seuil.

Laddga, Reinaldo (2000). *Literaturas indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Lagmanovich, David (1989). *Estructuras del cuento hispanoamericano*. Xalapa, México: Universidad Veracruzana.

———. (1994). «Márgenes de la narración: el microrrelato hispanoamericano». *Chasqui* XXIII/1, pp. 29-43.

———. (1996). «Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano». *Revista Interamericana de Bibliografía* XLVI/1-4, pp. 19-37.

———. (1997). «Sobre el microrrelato en la Argentina". *Foro Hispánico. Revista Hispánica de los Países Bajos* 11, pp. 11-22.

———. (1999). *Microrrelatos*. Buenos Aires-Tucumán: Cuadernos de Norte y Sur.

Lancelotti, Mario (1965). *De Poe a Kafka: Para una teoría del cuento*. Buenos Aires: EUDEBA.

Leal, Luis (1966). *Historia del cuento hispanoamericano.* México: De Andrea.

Lojo, María Rosa (1994). *La barbarie en la narrativa argentina siglo XIX.* Buenos Aires: Corregidor.

Lorenzano, Sandra (2001). *Escrituras de sobrevivencia. Narrativa argentina y dictadura.* México: Universidad Autónoma Metropolitana/Beatriz Viterbo/ Miguel Ángel Porrúa.

Lotman, Iuri M. (1996/1997). *La semiosfera I y II. Semiótica de la cultura y del texto.* Madrid: Frónesis/Cátedra, Universitat de Valencia.

———. (1979). *Semiótica de la cultura.* Madrid: Cátedra.

Louis, Annick. comp. (1999). *Enrique Pezzoni lector de Borges. Lecciones de literatura 1984-1988.* Buenos Aires: Sudamericana.

Ludmer, Josefina (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria.* Buenos Aires: Sudamericana.

Ludmer, Josefina comp. (1994). *Las culturas de fin de fin de siglo en América Latina.* Rosario: Beatriz Viterbo.

Ludmer, Josefina (1999). *El cuerpo del delito. Un manual.* Buenos Aires: Perfil.

Lynch, Enrique (1993). *Dioniso dormido sobre un tigre. A través de Nietzsche y su teoría del lenguaje.* Barcelona: Destino.

Mallol, Anahí (2003). *El poema y su doble.* Buenos Aires: Simurg.

Mancini, Adriana (2003). *Silvina Ocampo. Escalas de pasión.* Buenos Aires: Norma.

———. (2004). «Silvina Ocampo: la literatura del dudar del arte». Noé Jitrik dir. *Historia crítica de la literatura argentina. Tomo 9.* Sylvia Saítta dir. *El oficio se afirma.* Buenos Aires: Emecé, pp. 229-251.

Martín, Rebeca; Valls, Fernando coords. (2002). «El microrrelato español: el futuro de un género». *Quimera* 222, pp. 10-44.

Martínez Bonati, Félix (1960). *La estructura de la obra literaria.* Santiago de Chile: Universidad de Chile.

Martínez, José L. (1986). «Evolución, el pensamiento y las artes en México de 1900 a 1913: la exposición de «Savia Moderna».

Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña. Correspondencia 1907-1914. México: Fondo de Cultura Económica.

Martínez, José Luis (1949). *Literatura mexicana siglo XX. 1910-1949. Primera parte*. México: Antigua Librería Robredo.

Masiello, Francine (1987). «La Argentina durante el Proceso: las múltiples resistencias de la cultura». Daniel Balderston et al: *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires-Madrid: Alianza, pp. 11-29.

———. (1996). «Tráfico de identidades: mujeres, cultura y política de representación en la era neoliberal». *Revista Iberoamericana* 176-177, pp. 745-766.

———. (2001). *El arte de la transición*. Buenos Aires: Norma.

Mayoral, José A. comp. (1987). *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco/Libros,

Mignolo, Walter (1978). *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona: Crítica.

———. (1984). *Textos, modelos y metáforas*. México: Universidad Veracruzana.

———. (1984). «Discurso ensayístico y tipología textual». *Textos, modelos y metáforas*. México: Universidad Veracruzana, pp. 209-222.

———. (1985). «Dominios borrosos y dominios teóricos: ensayo de elucidación conceptual». *Filología* XX, pp. 21-40.

———. (1986). *Teoría del texto e interpretación de textos*. México: UNAM.

Moi, Toril (1995). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.

Molloy, Silvia (1999). *Las letras de Borges y otros ensayos*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Monteleone, Jorge (1996). «La utopía del habla». *Colibrí, lanza relámpagos!* Diana Bellessi. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.

———. (1995). «Una mirada corroída. Sobre la poesía argentina de los años ochenta». *Culturas del Río de La Plata (1973-1995): transgresión e intercambio*. Lateinamerika-Studien 36. Roland Spiller ed. Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, pp. 203-215.

———. (1999). «Una versión de Borges (entrevista inédita)». *Espacios de crítica y producción* 25. Número especial: Cien años de Borges. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, pp. 36-44.

Mora, Gabriela (1993). *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica.* (Versión corregida y aumentada). Buenos Aires: Danilo Vergara.

Muschietti, Delfina (1985). «La fractura ideológica en los primeros textos de Oliverio Girondo». *Filología* XX.

———. (1988). «El sujeto como cuerpo en dos poetas de vanguardia (César Vallejo, Oliverio Girondo)». *Filología* XXIII/ 1, pp. 127-149.

———. (1989). «Las poéticas de los '60». *Cuadernos de Literatura.* Resistencia: Universidad Nacional del Nordeste, pp. 129-139.

Newman, Kathleen (1991). *La violencia del discurso. El estado autoritario y la novela política argentina.* Buenos Aires: Catálogos.

Noguerol Jiménez, Francisca (1992). «Sobre el micro-relato latinoamericano: cuando la brevedad noquea». Revista *Lucanor.* Universidad de Sevilla, pp. 117-133.

———. (1996). «Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio». *Revista Interamericana de Bibliografía* XLVI/ 1-4, pp. 49-66.

Noguerol Jiménez, Francisca ed. (2004). *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura.* Salamanca: Universidad de Salamanca.

O'Donnell, Guillermo (1982). *El Estado burocrático autoritario. Triunfos derrotas y crisis.* Buenos Aires: Editorial de Belgrano.

Omil, A. y Piérola, R. (1960). *El cuento y sus claves.* Buenos Aires: Nova.

———. (1981). *Claves para el cuento.* Buenos Aires: Plus Ultra.

Omil, Alba (2000). «El microrrelato». *El microrrelato y otros ensayos.* Tucumán, Argentina: Ediciones del Rectorado.

Ortiz, Renato (1996). *Otro territorio: ensayos sobre el mundo contemporáneo.* Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Pacheco, Carlos; Barrera Linares, Luis comps. (1997). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Ávila.

Paz, Octavio (1974). *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.

Paz, Octavio; Schneider, Luis Mario eds. (1987). *México en la obra de Octavio Paz. Tomo 5. Generaciones y semblanzas. Escritores y Letras de México. II. Modernistas y modernos*. México: Fondo de Cultura Económica.

Paz, Octavio (1998). «Chuang Tzu, un contraveneno». *La Nación. Suplemento Cultural*. Buenos Aires, 26 de abril, p. 1.

Pérez, Alberto Julián (1995). «El efecto estético vanguardista». *Modernismo, vanguardias, posmodernidad. Ensayos de literatura hispanoamericana*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 114-124.

Phillips, Allen W. (1962). *Ramón López Velarde, el poeta y el prosista*. México: INBA.

Piglia, Ricardo (1998). «Vivencia literaria». *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Susana Cella comp. Buenos Aires. Losada, pp. 155-157.

———. (2005). *El último lector*. Barcelona: Anagrama.

Pimentel, Luz Aurora (1998). *Relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI.

Piña, Cristina (1993). «La narrativa argentina de los años setenta y ochenta». *Cuadernos Hispanoamericanos* 517-518, pp. 111-138.

Pollastri, Laura (1994). «Una escritura de lo intersticial: las formas breves en la narrativa hispanoamericana». *El puente de las palabras. Homenaje a David Lagmanovich*. Inés Azar ed. Washington: Organización de los Estados Americanos, pp. 341-352.

———. (2005). «Desbordes de la minificción hispanoamericana». *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana* II/3-4, pp. 31-36.

Porrúa, Ana (2002). «Poesía argentina de los noventa: figuraciones y territorios». *Actas Electrónicas del Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*. Mar del Plata: CELEHIS.

Pzuelo Yvancos, José M. (1993). *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.

Pratt, Mary Louise (1981). «The Short Story: The Long and the Short of it», *Poetics* 10, 3/3, pp. 175-194.

———. (1997). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Prieto, Adolfo (1983). «Los años sesenta». *Iberoamericana* 125, pp. 889-901.

Prince, Gerald (1973). «Introducción a l' étude du narrataire». *Poétique* 14, pp. 177-196.

Propp, Vladimir (1971). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.

———. (2004). «Las transformaciones de los cuentos fantásticos». *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov. Buenos Aires/ México.

Pupo-Walker, Enrique comp.(1995). *El cuento hispanoamericano*. Madrid: Castalia.

Rama, Ángel (1985). «La democratización enmascaradora del tiempo modernista». *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. 117-128.

Reati, Fernando (2006). *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal 1985-1999*. Buenos Aires: Biblos.

RIB (1996). Número especial de la *Revista Interamericana de Bibliografía*, dedicada al microrrelato. Washington: Organización de los Estados Americanos.

Richard, Nelly. (1996). «Feminismo experiencia y representación». *Revista Iberoamericana* 176-177, pp. 733-744.

———. (1994). *La insubordinación de los signos*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Rivera, Francisco. (1993). «De ensayos y fragmentos». *La búsqueda sin fin*. Caracas: Monte Ávila, pp. 33-42.

Rodríguez Monegal, Emir (1972). «Tradición y renovación». *América Latina en su literatura*. César Fernández Moreno coord. México: Siglo XXI, pp. 139-166.

Rodríguez Romero, Nana (1996). *Elementos para una teoría del minicuento*. Tunja, Colombia: Colibrí.

Rojo, Violeta (1996). «El minicuento, ese (des)generado». *RIB* LVI/ 1-4.

———. (1996). *Breve manual para reconocer minicuentos*. Caracas: Equinoccio/ Fundarte.

Rolling, Bernard E. (1988). «Naturaleza, convención y teoría del género». *Teoría de los géneros literarios*. Miguel A. Garrido Gallardo comp. Madrid: Arco/Libros, pp. 129-153.

Rotker, Susana (1992). *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí*. La Habana: Casa de las Américas.

Rueda, Ana (1995). «Parábola de la tejedora: la poética femenina». *El cuento hispanoamericano*. Enrique Pupo-Walker coord. Madrid: Castalia, pp. 521-550.

———. (1995). «Los perímetros del cuento hispanoamericano actual». *El cuento hispanoamericano*. Enrique Pupo-Walker coord. Madrid: Castalia, pp. 551-571.

———. (1992). *Relatos desde el vacío*. Madrid: Orígenes.

Sabsay, Leticia (2005). «Representaciones culturales de la diferencia sexual». *Identidades, sujetos y subjetividades*. Leonor Arfuch comp. Buenos Aires: Prometeo Libros, pp. 155-170.

Saer, Juan José (1999). «Borges como problema». *La narración–objeto*. Buenos Aires: Seix Barral, pp. 113-137.

Sarlo, Beatriz (1987). «Política, ideología y figuración literaria». *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Daniel Balderston et al. Buenos Aires-Madrid: Alianza, pp. 30-59.

———. (1988). «El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado». *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Saúl Sosnowski comp. Buenos Aires: EUDEBA.

———. (1988). *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.

———. (1992). *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión.

———. (1994). *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel.

———. (2006). «La ficción antes y después de 1976». *Revista Ñ* 129, pp. 16-17.

Schwartz, Jorge (1993). *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*. 1983. Rosario: Beatriz Viterbo.

Serra, E.; Tomassini, G.; Colombo, S. (1994). *Poética del cuento hispanoamericano*. Universidad Nacional de Rosario.

Siles, Guillermo (1996a). «El microrrelato: un género híbrido». *RILL* 13, *Revista del Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Hispanoamericana* (INSIL). Universidad Nacional de Tucumán, pp. 102-112.

———. (1996b). «Sobre algunas formas breves de literatura argentina. El microrrelato». *Fronteras Literarias en la Literatura Latinoamericana*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, pp. 301-312.

———. (2002). «El microrrelato: lecturas críticas». *Actas electrónicas VIII Congreso de la Sociedad Argentina de Lingüística*, editadas en CD-R (ISBN 987-544-047-5) Buenos Aires: Ministerio de Cultura y Educación y Universidad Nacional de Mar del Plata.

———. (2004). «Short and Sudden fictions: la importancia de las antologías». *Reflexiones sobre la cultura estadounidense. Literatura medios y ciencias sociales*. Rolando Costa Picazo, Armando Capalbo eds. Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios Americanos, BMPress, pp. 12-15.

———. (2004). *El trópico y la aurora. Ensayos sobre literatura argentina*. Tucumán: INSIL, Universidad Nacional de Tucumán.

Silva, Alberto (2005). *El libro del haiku*. Selección, traducción y estudio crítico. Alberto Silva. Buenos Aires: Bajo la luna.

Spang, Kurt (1996). *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis.

Sucre, Guillermo (1985). *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.

Todorov, T. (1988). «El origen de los géneros». Miguel A. Garrido Gallardo comp. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros, pp. 31-48.

Todorov, Tzvetan (1996). *Los géneros del discurso*. 1978. Caracas: Monte Ávila

Tomassini, Graciela y Stella Maris Colombo (1996). «La minificción como clase textual transgenérica». *RIB* LVI/ 1-4.

———. (1998). *Comprensión lectora y producción textual. Minificción hispanoamericana*. Rosario: Fundación Ross.

TriQuarterly (1976) Número especial: «Minutes Stories» 35.

Ugarte, Manuel (1902). *Crónicas del Boulevard*. París: Garnier Hnos, pp. 1-11.

Valadés, Edmundo (1997). «Ronda por el cuento brevísimo». 1990. *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares comps. Caracas: Monte Ávila.

Verani, Hugo (1990). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*. 1986. México: Fondo de Cultura Económica.

Volek, Emil (1992). *Antología del formalismo ruso y el grupo Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*. Introducciones, notas y traducciones. Madrid: Fundamentos.

Williams, Raymond (1982). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós.

———. (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

———. (2000). *Palabras claves*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Wolfson, Gabriel (2004) «La libertad de los límites: el origen de la prosa breve en México». *Escritos disconformes: Nuevos modelos de lectura*. Francisca Noguerol Jiménez ed. Salamanca: Aquilafuente, pp. 1663-175.

Xirau, Ramón. (1964). «Julio Torri y el significado de la brevedad». *Revista Mexicana de Literatura* [sin otros datos].

Yepes, Enrique (1996). «El microcuento hispanoamericano ante el próximo milenio». *RIB* LVI/1-4.

Yurkievich, Saúl (1997). *Suma Crítica*. México: Fondo de Cultura Económica.

Zaïtzeff, Serge I. (2004). «Julio Torri revisitado». Noguerol Jiménez, Francisca ed. *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Universidad de Salamanca: Aquilafuente, pp. 291-300.

———. (1980). *Julio Torri: diálogo de los libros*. México: Fondo de Cultura Económica,

———. (1981). *Julio Torri y la crítica*. México: UNAM.

———. (1983). *El arte de Julio Torri*. México Oasis.

Zanetti, Susana Comp. (2004). *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires. 1892-1916*. Buenos Aires: EUDEBA.

Zavala, Iris M. (1991). *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*. Madrid: Espasa Calpe.

Zavala, Lauro (1996). «El cuento ultracorto: hacia un nuevo canon literario», *Revista Interamericana de Bibliografía*. XLVI/ 1-4, pp. 67-77.

———. (1999). «Seis propuestas para la minificción». *La jornada semanal. México*, pp. 3-4.

Zavala, Lauro ed. (2002). *La minificción en México. 50 textos breves*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

Zavala, Lauro (2002). *El dinosaurio anotado. Edición crítica de* «El dinosaurio» *de Augusto Monterroso*. México: Alfaguara/Universidad Autónoma Metropolitana.

Zavala, Lauro coord. (2002). «La minificción en Hispanoamérica. De Monterroso a los narradores de hoy», *Quimera* 211-212, pp. 11-78.

Zavala, Lauro (2004a). *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*. México: Nueva Imagen.

———. (2004b). *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Renacimiento.

Zavala, Lauro dir. *El cuento en red. Estudios sobre la ficción breve*. Revista digital. http://cuentoenred.org

Obras de Jorge Luis Borges

(1974). *Obras completas* 1923-1972. Buenos Aires: Emecé.

(1997). *Obras completas* en colaboración. Buenos Aires: Emecé.

(1998). *El Hacedor*. 1960. Madrid: Alianza.

Obras de Augusto Monterroso

(1987). *La letra e [Fragmentos de un diario]*. México: Era.

(1989). *Viaje al centro de la fábula*. 1981. México: Era.
(1990). *Obras completas y otros cuentos*. 1959. Barcelona: Anagrama.
(1990). *La Oveja negra y demás fábulas*. 1969. México: Era.
(1990). *Movimiento perpetuo*. 1974. Barcelona: Anagrama.
(1991). *La palabra mágica*. 1983. México: Era.
(1999). *La vaca*. 1998. México: Alfaguara.
(2002). *Pájaros de Hispanoamérica*. México Alfaguara.

Obras de Ana María Shua

(1992). *Casa de geishas*. Buenos Aires: Sudamericana.
(1995). *El pueblo de los tontos*. Buenos Aires: Alfaguara.
(1996). *La sueñera*. 1984. Buenos Aires: Alfaguara.
(2000). *Botánica del caos*. Buenos Aires: Sudamericana.
(2004). *Temporada de fantasmas*. Madrid: Páginas de Espuma.

Obras de Luisa Valenzuela

(1998). *Cuentos completos y uno más*. México: Alfaguara.
(2001). *Peligrosas palabras*. Buenos Aires: Temas.
(2004). *Brevs. Microrrelatos completos hasta hoy*. Córdoba (Argentina): Alción.
(2005). *Aquí pasan cosas raras*. 1975. Buenos Aires: De la Flor.

Antologías

AA.VV. (2005). *Microficciones de Nicaragua. Brevísima antología*. Managua: Academia de la Lengua Española.
Avilés Favila, René ed. (1970). «Antología del cuento breve del siglo XX en México». *Boletín de la Comunidad latinoamericana de escritores* 7, pp. 1-32.
Borges, J. L.; Bioy Casares A. eds. (1993). *Cuentos breves y extraordinarios* (Antología). 1953. Buenos Aires: Losada.
Brasca, Raúl ed. (1996). *Dos veces bueno. Más cuentos brevísimos latinoamericanos*. Buenos Aires: Desde la Gente.
Brasca, Raúl ed. (1997). *Dos veces bueno 2. Más cuentos brevísimos latinoamericanos*. Buenos Aires: Desde la Gente.

———. (2002). *Dos veces bueno 3. Cuentos breves de América y España*. Buenos Aires: Desde la Gente.

Brasca, Raúl y Chitarroni, Luis eds. (2004). *Textículos bestiales. Cuentos brevísimos de animales reales e imaginarios*. Buenos Aires: Desde la Gente.

Bustamante Zamudio, G. y Kremer, H. eds. (1994). *Antología del cuento corto colombiano*. Colombia: Universidad del Valle.

Delucchi, Silvia; Pendzik, Noemí eds. (2004). *En frasco chico. Antología de microrrelatos*. Buenos Aires: Colihue.

Epple, Juan A. coord.(1996). «Brevísima relación sobre el cuento brevísimo». *Introducción. Revista Interamericana de Bibliografía*. Vol. XLVI/1-4, pp. 9-17.

Epple, Juan A. ed. (1999). *Brevísima relación. Nueva antología del microcuento hispanoamericano*. Santiago de Chile: Mosquito.

Epple, Juan A. (2002). *Cien microcuentos chilenos*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Fernández Ferrer, Antonio ed. (1990). *La mano de la hormiga. Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas*. Madrid: Fugaz.

González Martínez, Henry ed. (2002). *La minificción en Colombia. Antología*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

Lagmanovich, David (2005). *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*. Barcelona: Menoscuarto.

Obligado, Clara ed. (2001). *Por favor sea breve. Antología de relatos hiper-breves*. Madrid: Páginas de Espuma.

Paley Francescato, Martha (1977). *Bestiarios y otras jaulas*. Buenos Aires: Sudamericana.

Rojo, Violeta ed. (2004). *La minificción en Venezuela. Breve antología del cuento breve en Venezuela*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

Shapard, Robert; Thomas James (1989). *Ficción súbita. Relatos ultracortos norteamericanos*. 1986. Barcelona: Anagrama.

Valadés, Edmundo (2000). *El libro de la imaginación*. 1976. México: Fondo de Cultura Económica.

Zavala, Lauro ed. (2000) *Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos*. México: Alfaguara.

Zavala, Lauro (2003). *Minificción mexicana*. México: Universidad Autónoma de México.

Bibliografía sobre Jorge Luis Borges

Avellaneda, Andrés (2002). «Evita: cuerpo y cadáver de la literatura». *Evita. Mitos y representaciones*. Marysa Navarro comp. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 101-141.

Balderston, Daniel (1996). *¿Fuera de contexto? Referencialidad histórica y expresión de la realidad en Borges*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Calvino, Italo (1995). *Por qué leer los clásicos*. Barcelona: Tusquets.

———. (1989). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela.

Cédola, Estela (1987). *Borges o la coincidencia de los opuestos*. Buenos Aires: EUDEBA.

Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

González Pérez, Anfbal (1995). «Borges y las fronteras del cuento». E. Pupo-Walker comp. *El cuento hispanoamericano*. Madrid: Castalia, pp. 211-234.

Ludmer, Josefina (2000). «¿Cómo salir de Borges?». Rowe, W; Canaparo, C. y Louis, A. comps. *Jorge Luis Borges. Intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Buenos Aires: Paidós.

Piglia, Ricardo.(1999). *Formas Breves*. Buenos Aires: Temas.

Rosa, Nicolás (1988). «Borges Aún». *Borges juegos de lectura 1* (Rosario), pp. 5-11.

Sarlo, Beatriz (1995). *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel.

———. (2003). *La pasión y la excepción*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Siles, Guillermo (2004). «Borges y el microrrelato: una lectura del género». *Competencia y variación lingüística*. Elena Rojas Mayer

comp. Tucumán: INSIL. Universidad Nacional de Tucumán, pp. 267-281.

Bibliografía sobre Augusto Monterroso

AA. VV. (2000) *Con Augusto Monterroso en la Selva literaria.* México: Universidad Veracruzana/Ediciones del Ermitaño.

Cohen, Marcelo (1992). «Augusto Monterroso. El raro arte de la brevedad». *Clarín. Suplemento Cultura y Nación.* Buenos Aires, 10 de setiembre, p. 4.

Corral, Wilfrido H. (1985). *Lector, sociedad y género en Monterroso.* México, Xalapa: Universidad Veracruzana.

Durán, Diony et al. (1999). *Celebración de Augusto Monterroso.* México: Alfaguara.

Meneses, Carlos. (1992). «Monterroso, oveja negra de la narrativa hispanoamericana». *Turia* 12 (Valencia), pp. 115-131.

Millington, Mark I. (1995). «On Location: the question of Reading Crossculturally». *Siglo XX/20th Century,* 13/1-2, pp. 13-39.

———. (1991). «Augusto Monterroso's *La oveja negra*: Knowledge as Ideological Red Herring». *Iberoromania* 33, pp. 113-124.

Monterroso, Augusto (1985). «Historia de mi primer libro». *El correo del libro.* II/25, p. 2.

Noguerol Jiménez, Francisca (1994). «Augusto Monterroso y la literatura española», *Actas del XXIX Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana.* Tomo III. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 447-457.

———. (1995). *La trampa en la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso.* Sevilla: Universidad de Sevilla.

Ortega González, Mario (1974). «Movimiento perpetuo». *Chasqui* III, pp. 96-98.

Oviedo, José Miguel (1988). *La literatura de Augusto Monterroso.* México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Rama, Ángel (1974). «Augusto Monterroso: fabulista para nuestro tiempo». *Eco,* pp. 93-97.

Ruffinelli, Jorge (1976). *Monterroso.* Anejo 1. *Texto crítico.* México: Universidad Veracruzana.

———. (1975). «Monterroso, disparen sobre la solemnidad». *Crisis 31*. Buenos Aires.

Schneider, Luis Mario (1960). «Monterroso: humor y verdad». *Revista de la Universidad de México*.

Serafín, Silvana (1989). «L'elemento ludico nella narrativa di Augusto Monterroso». *Rassegna Iberistica* 35, pp. 3-16.

Siles, Guillermo (2005). «Las formas de la lectura en textos de Augusto Monterroso». *RILL 16. Revista del Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Hispanoamericanas* (INSIL).Universidad Nacional de Tucumán, pp. 349-360.

Yurkievich Saúl (1999). «El arte risueño de Augusto Monterroso». *Celebración de Augusto Monterroso*. Diony Durán et al. México: Alfaguara.

Bibliografía sobre Ana María Shua

Agosín, Marjorie (2001). «Fantasía y memoria como formas de la subversión en la obra de Ana María Shua». *El río de los sueños. Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*. Rhonda Dahl Buchanan ed. Washington: Interamer, pp. 129-132.

Brasca, Raúl. «Este mundo que es también el otro: Acerca de *Botánica de la caos* de Ana María Shua». *El río de los sueños. Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*. Rhonda Dahl Buchanan ed. Washington: Interamer, 2001, pp. 219-230.

Dahl Buchanan, Rondha (2001). *El río de los sueños. Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua.*

———. (2001). «Entrevista a Ana María Shua. Buenos Aires, mayo de 1996 y setiembre de 1998. Actualizada en marzo de 2000». *El río de los sueños. Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*. Rhonda Dahl Buchanan, ed. Washington: Interamer, pp. 305-326.

Siles, Guillermo (1998). «El microrrelato y la crítica: los textos de Ana María Shua». *Reflejos* 7. Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos. Universidad Hebrea de Jerusalem, pp. 17-21.

Zavala, Lauro (2001). «Estrategias literarias, hibridación y metaficción en *La sueñera* de Ana María Shua». *El río de los sueños. Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*. Rhonda Dahl Buchanan ed. Washington: Interamer, pp. 177-188.

Bibliografía sobre Luisa Valenzuela

AA.VV. (2002). *Casa de las Américas* 226. *Semana de Luisa Valenzuela*. La Habana.

Bilbija, Ksenia (2003). *Yo soy trampa. Ensayos sobre la obra de Luisa Valenzuela*. Buenos Aires: Feminaria Editora.

Cordones-Cook, Juana María (2001). *Letras Femeninas. (Número especial sobre Luisa Valenzuela)* XXVII/1.

Cordones-Cook, Juana María; Lang, Peter (1991). *Poética de la transgresión en la novelística de Luisa Valenzuela*. New York/ Frankfurt.

Delgado, Josefina (2002). «Resignificar la lectura». *Luisa Valenzuela sin máscara*. Gwendolyn Díaz ed. Buenos Aires: Feminaria, pp. 112-123.

Díaz, Gwendolyn; Lagos, María Inés et al. (1996). *La palabra en vilo: narrativa de Luisa Valenzuela*. Chile: Editorial Cuarto Propio.

Gasparini, Sandra (2000). «Típicas atracciones genéricas: fantástico y ciencia ficción. Luisa Valenzuela, Elvio E. Gandolfo, Angélica Gorodischer». Noé Jitrik dir. *Historia crítica de la literatura argentina*. Elsa Drucaroff dir. *Tomo 11. La narración gana la partida*. Buenos Aires: Emecé, pp. 117-139.

Magnarelli, Sharon; Lang, Peter eds. (1988). *Reflections/Refractions, Reading Luisa Valenzuela.*, New York/ Frankfurt.

Martínez, Z. Nelly (1994). *El silencio que habla: aproximación a la obra de Luisa Valenzuela*. Buenos Aires: Corregidor.

Otros autores

Arreola, Juan José (1985). *Confabulario*. México: Fondo de Cultura Económica.

Avilés Fabila, René (1978). *Fantasías en carrusel*. México: Cultura Popular.

———. (1983). *Los oficios perdidos*. México: UNAM.
Borinsky, Alicia (1999). *Golpes bajos*. Buenos Aires: Corregidor.
Cortázar, Julio (1987). *Último round*. 1969. *Tomo I*. México: Siglo XXI.
Darío, Rubén (1950). *Cuentos completos*. Edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez. Estudio preliminar de Raimundo Lida. México: Fondo de Cultura Económica.
Denevi, Marco (1984). *Falsificaciones*. 1966. *Obras completas. Tomo 4*. Buenos Aires: Corregidor.
———. (1992). *El jardín de las delicias*. Buenos Aires: Corregidor.
Di Benedetto, Antonio (1983). *Cuentos del exilio*. Buenos Aires: Bruguera.
Elizondo, Salvador (1972). *El grafógrafo*. México: Joaquín Mortiz.
Epple, Juan A. (2000). *Breviario de amores I*. Lima: Lluvia.
———. (1999) *Con tinta sangre*. Santiago de Chile: Mosquito.
Fernández, Macedonio (2001). *No toda es vigilia la de los ojos abiertos. Obras Completas. Tomo 8*. Buenos Aires: Corregidor.
———. (1996). *Papeles de recienvenido y continuación de la nada. Obras completas*. Tomo IV. Buenos Aires: Corregidor.
———. (1995). *Todo y nada. Obras completas. Tomo 9*. Buenos Aires: Corregidor.
Girondo, Oliverio. (1968). *Obras completas*. Buenos Aires: Losada.
Golwarz, Sergio (1969). *Infundios ejemplares*. México: Fondo de Cultura Económica.
Jacob, Max (2006). *El cubilete de dados*. 1970. Madrid: Losada.
Krauze, Ethel (1985). *Relámpagos*. México: CNCA/Instituto Coahuilense de Cultura.
Lugones, Leopoldo (1948). *Filosofícula*. Buenos Aires: Centurión.
Martínez, José Luis (1971). *Obras de López Velarde*. México: Fondo de Cultura Económica. Biblioteca Americana.
Omil, Alba (1988). *Con fondo de jazz (microrrelatos)*. Tucumán: Ediciones del Rectorado.
Pacheco, José Emilio (1990). *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*. México: Era.

Rossi, Alejandro (1987). *Manual del distraído*. 1978. México: Fondo de Cultura Económica.

Samperio, Guillermo (1990). *Cuaderno imaginario*. México: Grijalbo.

Tablada, José Juan (2000). *Tres libros. Un día ... (poemas sintéticos), Li-Po y otros poemas, El jarro de flores (disociaciones líricas)*. Estudio preliminar de Juan Velasco. Madrid: Hiperión.

Torri, Julio (1917). *Ensayos y poemas*. México: Porrúa Hnos.

———. (1996). *Tres libros*. 1964. México: Fondo de Cultura Económica.

Wilcock, Juan Rodolfo (1998). *Hechos inquietantes*. 1960. Buenos Aires: Sudamericana.

———. (1998). *El estereoscopio de los solitarios*. 1972. Buenos Aires: Sudamericana.

———. (1999). *El libro de los monstruos*. 1978. Buenos Aires: Sudamericana.

ÍNDICE

Introducción 9

CAPÍTULO I

El microrrelato y la crítica 17

1. El problema nominal 19
   1.1. La literariedad: una norma de carácter institucional 22
   1.2. La convención de ficcionalidad 26
   1.3. Microrrelato: una designación posible 30
2. Lecturas críticas 33
   2.1. Primeras aproximaciones 35
   2.2. Hacia la autonomía del género: la década de 1980 36
   2.3. Otras contribuciones críticas en la década de 1980 39
   2.4. Los estudios sistemáticos del género: las décadas de 1980 y 1990 42
   2.5. Últimas contribuciones en la década de 1990 44
3. Función de la crítica 49
   3.1. La canonización 49

CAPÍTULO II

La formación del género 55

1. El estudio de los géneros 56
2. La tradición y el proceso de formación del género 62
   2.1. Primera fase: entre el modernismo y la vanguardia 64
      2.1.1. Julio Torri, un precursor 76
      2.1.2. Las vanguardias 84

3. Segunda fase: la renovación del cuento 93
4. El microrrelato: un género híbrido 102
5. Proyecciones 106

Capítulo III
Bajo un breve cielo: Autusto Monterroso y Jorge Luis Borges 111
1. Brevedad y fragmentarismo 113
2. Monterroso dos veces bueno 120
2.1. Las trampas al lector 126
2.1.1.La constelación del dinosaurio 130
2.1.2.Los pactos de lectura 133
2.2. El éxtasis: las formas de la lectura 136
2.3. Las lecturas 139
2.3.1.Una lectura errónea 140
2.3.2.Los juegos eruditos ¿Una lectura adecuada? 141
2.3.3.Lectura de lecturas 144
3. Borges, el hacedor de lo breve 146
3.1. Tirando a perro o a pájaro 154
3.2. Piezas que mueven la literatura 165

Capítulo IV
Microrrelato y género sexual 171
1. Continuidades y variables de las últimas décadas 171
2. Luisa Valenzuela y Ana María Shua 177
3. Luisa Valenzuela: la transición entre las décadas de 1970 y 1980 184
3.1. Cosas raras 190
3.2. Textos que no muerden 203

Capítulo V
Sueños, geishas y ejemplares raros 215
1. Microrrelato y globalización 215
2. Sueños 221
   2.1. La tradición oral 224
   2.2. La serie kafkiana 225
   2.3. La literatura y los sueños 234
3. Geishas 239
   3.1. Transformaciones 246
   3.2. Simulacros 249
   3.3. El paradigma del orientalismo 258
4. Ejemplares raros 262
   4.1. El herbario 268

Conclusiones 279

Agradecimientos 285

Bibliografía 287

Colección
Nueva Crítica Hispanoamericana

- *Alfonsina Storni: Mujeres, Modernidad y Literatura* - Alicia N. Salomone
- *Argentina-S. Ricardo Piglia dialoga con la Generación del '37 en la discontinuidad* - Laura DeMaría
- *Benedetti, Rosencof, Varela: El teatro como guardián de la memoria colectiva* - Beatriz Walker
- *Cuerpo femenino, duelo y Nación. Un estudio sobre Eva Perón como personaje literario* - Viviana Paula Plotnik
- *Del margen al canon: Ensayos críticos sobre escritores hispanoamericanos* - Margarita Krakusin
- *Demasiado real: Los excesos de la historia en la escritura de Tomás Eloy Martínez (1973-1995)* - María Griselda Zuffi
- *El éxtasis de los límites. Temas y figuras del decadentismo* - Leda Schiavo
- *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX* - Guillermo Siles
- *Estrategias de supervivencia. Tres décadas de peronismo y literatura* - María José Punte.
- *Feminismo y escritura femenina en Latinoamérica* - Jorgelina Corbatta
- *Ficciones filosóficas. Narrativa y discurso teórico en la obra de Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández* - Samuel Monder
- *Geopolíticas de ficción: Espacio y sociedad en la novela argentina (1880-1920)* - Adriana Culasso
- *Hacia una poética de la mirada: Mario Vargas Llosa, Juan Marsé, Elena Garro, Juan Goytisolo* - María Silvina Persino

- *Imaginación literaria y pensamiento propio. Ensayos de Literatura Hispanoamericana* - Alberto Julián Pérez
- *Intermitente recurrencia: la ciencia ficción y el canon literario hispanoamericano* - Luis C. Cano
- *Juan José Saer: arte poética y práctica literaria* - Jorgelina Corbatta
- *La reformulación de la identidad genérica en la narrativa de mujeres argentinas de fin de siglo XX* - Hólmfríður Gardarsdóttir
- *La sonrisa de la amargura. La historia argentina a través de tres novelas de Osvaldo Soriano* - Adriana Spahr
- *Para una intelectualidad sin episteme (1974-1989). El devenir de la literatura argentina* - Silvia Kurlat Ares
- *Los dilemas políticos de la cultura letrada. Argentina. Siglo XIX* - Alberto Julián Pérez
- *Narrativas de la Guerra Sucia en la Argentina. Piglia. Saer. Valenzuela. Puig* - Jorgelina Corbatta
- *Nuevas tierras con viejos ojos. Viajeros españoles y latinoamericanos en Sudamérica, Siglos XVIII y XIX.*- Ángel Tuninetti
- *Películas que escuchan. Reconstrucción de la identidad en once filmes chilenos y argentinos* - Catalina Donoso Pinto
- *Tierra y literatura* - Dinko Cvitanovic
- *Una perspectiva para ver. El intelectual crítico de Beatriz Sarlo* - Romina Pistacchio Hernández

Este libro se terminó de imprimir, en el mes de noviembre de 2007,
en Mitre & Salvay, Heredia 2952, Sarandí, Provincia de Buenos Aires,
República Argentina.